

اللحظة الراهنة ـ المثاقفة الإليوتية ـ شاعرة نوبل

ملف خاص عن أحمد عبد المعطي حجازي

فصـــول

مجلـة النـقـد الأدبـى

علمـية محكـمة

العدد رقم ٥٩



قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا لا يزيد عن عشرة أسطر.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

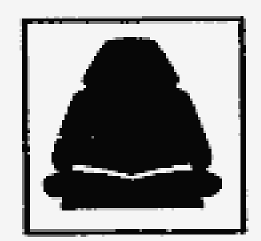
فصـــول

مجلـة النـقـد الأدبـى
علمـية محكـمة



محور العدد:

تجليات الدين فى الإبداع



مجـلة فصـلية تصــــدر عن الهـيئة المـصرية العـامة للكـتاب

العدد رقم ٥٩

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة.
- يفضل أن يكون البحث مجموعًا بالحاسوب ومرفقًا به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية وملخصا لا يزيد عن عشرة أسطر.
- لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

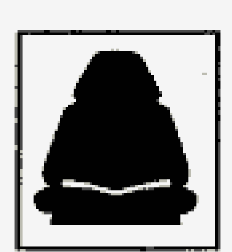
فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة



محور العدد:

تجليات الدين فى الإبداع



مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



فصول

الفلسطينى الذى فينا

الخطاب الدينى فى بندول فوكو بعد اسم الوردة

النقد الثقافى : رؤية جديدة

عالمية هرمنيوطيقا جادامير

نص وقراءتان : صخور السماء

بين التحولات والمقدس والدنيوى

الهاتف الإلهى وحدس الشاعر

نحو تحليل ثقافى للسرد

نزعة أدونيس الإنسانية

محتوى الشكل فى الرواية : علاء الديب نموذجا

شخصية العدد : شكرى عياد

أسئلة الناقد


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فى هذا العدد

افتتاحـية

سعدنا فى مجلة فصول برد الفعل الذى صاحب صدور العدد الأول من المرحلة الجديدة التى توليت فيها رئاسة التحرير، والذى يحمل رقم ٥٨ فى اشارة واضحة إلى تسلسل مقصود يؤكد أن المرحلة الجديدة ليست منفصلة عن المرحلة السابقة، بل هى استمرار لها بأكثر من معنى وتأكيد لها بأكثر من دلالة، وقد كان للخطاب الذى تلقيناه من حسن حنفى والذى يبادر فيه بطرح قراءة للعدد مع المطالبة بأن تعهد المجلة لناقد يقرأ كل عدد ويعلق عليه وقعا جميلا علينا حيث استجبنا له ضمنيا فى هذه الافتتاحية، وسنكرس لاقتراحه الخاص بضرورة القراءة النقدية للمجلة بابا مستقلا من العدد القادم. لقد كان قول حسن حنفى "إن استئناف إصدار "فصول" فى حد ذاته صراع مع الذات، وجهاد مع الروح وغلبة للتواصل على الانقطاع.. ونصر كبير فى ثقافة تتهم بأنها لا تعرف التخطيط على الأمد الطويل" معينا لنا على الاستمرار مع الوضع فى الاعتبار أن تكون "فصول" معبرة عن موقف حضارى يتمحور حول ثلاثة أبعاد:

الأول إحياء التراث القديم المكون الرئيسى للثقافة وإعادة بعثه، والثانى التفاعل مع ثقافة العصر، والثالث التنظير المباشر للواقع، وقد رأى حسن حنفى أن فصول غطت هذه الأبعاد إلا أنه يود ألا تظل الغلبة للوافد الجديد ويعتب على المجلة غياب الواقع العربى المعاصر بشكل أوفى ويقترح عمل محور رئيسى يكون أكثر ترابطا مع الموضوعات المطروحة. ولكنه يحى الجهد المبذول والدراسات المتعمقة وروح المثابرة. ونحن إذ نقدم هذا العدد (٥٩) الذى يحمل محوره عنوان "تجليات الدين فى الإبداع" نعتقد أننا اقتربنا أكثر من الأهداف التى ذكرها حسن حنفى، ولو قمنا برصد مجمل لهذا العدد لرأينا اننا خصصنا دراسات فى إحياء التراث وأخرى فى التفاعل مع ثقافة العصر وثالثة فى الرؤية المباشرة دون توسط فى محاولة لإبداع نص ثالث "دفعا لتهمة إننا حضارة نص لا ترى الواقع إلا من خلاله" أن كل ما حققته "فصول" فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشرين عامًا هو ما نبدأ منه ونحرص على أن نضيف إليه فى اتصال وتجاوز معا.

لكننى هنا أود أن أبلور توجهنا الحالى فى المجلة من خلال تصور لا يتعارض مع ما قلنا سابقا، ولكنه يعطى أولوية لبعض النقاط التى نراها فاعلة، الآن وهنا، وكما يشير أحد النقاد فإن كل اختيار نقدى يتضمن التزاما وجوديا، والنقد هو وعى هذا الالتزام، فالنقد الأدبى اليوم ليس قراءة أحادية أو تأملا مرجعيته الأدب الخالص، لقد أصبح فى تطوره خلال السنوات الأخيرة التزاما شخصيا ووجوديا وربما أيضا سياسيا. فطرح "نص" لا يعنى الآن تحليله أو إدراجه فى تاريخ أدب أو البحث عن ملابسات وجوده، لكن القضية أصبحت قراءة، تلقيا، إدراج النص فى صيرورة أوسع أو أكثر إشكالية من كتابة تحتويه وتنتجه، فطرح موضوع أدبى أصبح الآن تجاوزا للأدب، وتواصلا مع لغة أو ربما مع فلسفة لغة. فالخطاب النقدى ليس "خطابا على" بل خطاب "ذات" متأملة مدركة للمشروع النقدى ومتوغلة فى أشكال واسعة تستوعب عدة مناهج، مخترقة لها من أجل

خطاب مبدع يسعى إلى تجاوز الانغلاق المنهجى. فقد أصبح التمازج بين المناهج تحديا للنقد وهو فعل متجاوز للنقد يبحث عن سبب وجوده ويبحث عن "الآخر" الذى يقرؤه ويستجوبه. إن كل قراءة أدبية لابد أن تمر باللسانيات والجماليات والفلسفة والتحليل النفسي، وهذا التحول جاء نتيجة نضوج فكرى يضرب بجذوره فى عصور بعيدة. إن "الأنا" التى أصبحت موضوعا، تلد "الأنا المبدعة التى تفكر فى الموت واللغة والكتابة. والعلاقة بالآخر أى جوهر الكائن وصلت إلى اكتمال ازدهارها مع كتاب معاصرين استطاعوا أن يوسعوا من مفهومى "النقد والتأويل". ولذا فإن مجلة فصول تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدى وكل قراءة كاشفة وكل تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء.

استكمالاً للنقاط السابقة - فإننى أود الإشارة إلى أن المحور لا يستغرق صفحات العدد كله، وإلا كان عدداً خاصًا عن موضوع معين. فخطة العدد ومنهج تحريره واختيار دراساته تشمل موضوعات متنوعة قائمة على تعدد المناهج والمجالات المعرفية، وذلك كى نتيح صفحات المجلة أمام النقاد والباحثين دون تقيد بالمحور أو اقتصار عليه، لأننا نلاحظ التتابع الكمى والكيفى للإبداع الروائى، وكذلك الشعرى، مما يشكل فى مجمله فيضا إبداعيا يمكن أن يحدث فى حال تراكمه وتواتره أثرا كبيرا وجذريا فى الخريطة الثقافية المصرية.

إن منهج المجلة قائم على تعدد القراءات وحق الاختلاف وحرية المنهج، وهذا هو ما يتبدى فى حرصنا على وجود باب "نص وقراءتان" فى كل عدد، فمن خلاله نؤكد ليس فقط على إمكانية التعدد بل ضرورته. وسوف يلاحظ القارىء أننا أضفنا إلى الباب ملمحا جديدا يتمثل فى "كتابة على الكتابة" وفيها يكتب المبدع عن عمله فى محاولة لاقتناص عمق تجربة الكتابة محللا لآليات مسكوتٍ عنها فيها.

وإذا انحازت المجلة إلى شىء فى رحلتها الجديدة فإنها تنحاز إلى الحرية التى تعنى الإبداع.

هدى وصفى

كلمة أخيرة

بوفاة الدكتور عبد القادر القط، تطوى تجربة كبيرة فى النقد والأداء الثقافى الرفيع، ولسنا هنا فى مجال رثاء عابر، فمع أمثال الدكتور القط، نكون فى مجال المعرفة والنقد والتحاور، فهكذا كانت حياة الناقد الكبير، وهكذا يجب أن يكون غيابه، ولعلّ ذلك كان دافعنا ونحن نختاره الشخصية المركزية للعدد السابق الذى استهلت به المجلة مرحلتها الجديدة، اخترناه تأكيدا للقيمة والعطاء المستمر. وبرغم الغياب نستحضره تجربة كبيرة، حياة وكتابة، سوف تظل تلهمنا وتشكل معنا حضوره المتجدد، أبدا.

فى محوره الأساسىّ، يتناول هذا العدد واحدة من القضايا الرئيسية فى نسيج الثقافة العربية، سواء فى أصولها الأولى أو فى تجسداتها الحديثة، وهى قضية العلاقة بين الدين والفن، ليس باعتبارها علاقة خطية بين طرفىّ ثنائية، كل طرف فيها مغلق على ذاته ومتنام فى مسار معرفى وتاريخى منفصل، ولكن باعتبارها علاقة قائمة على تشابكات معرفية وتحولات اجتماعية كونت فى مجملها تاريخا مركبا منطويا على أسئلة شائكة وصياغات قلقة والتباسات دائمة.

ويرتبط هذا المحور على نحو وثيق بمحور العدد السابق الذى تناول قواعد الأدب على مستويين هما: النسق والوظيفة، فالقواعد مفهوم تأسيس، أولى، يفحص الظاهرة الأدبية فى نسقها الكلى وفى أسسها النوعية، فيما يأتى هذا العدد متجاوزا القواعد إلى العلاقات، التى لا نراها روابط سببية أو خطية بين ثنائيات، وإنما آليات تشكل وصياغات نصية (افتتان - اقتباس - محاكاة - وغير ذلك).

يعكس العدد عبر محوره الأساسىّ تلك الإجراءات المنهجية والتصورات النظرية، فيرصد "سامى خشبة" فى بحثه الذى يستهل به العدد ملف الدراسات، الخطاب الدينى فى روايتى إمبرتو إيكو "اسم الوردة" و"بندول فوكو" متجاوزا تحليل البنية إلى تحليل النسق الثقافى، مستندا بشكل جوهرى إلى "ليوتار" وخاصة فى كتابه "شرط ما بعد الحداثة" الذى يبلور فيه مفهوما محوريا خاصا بتحول المجتمع والنص معا، يرى "ليوتار" أن فكرة المجتمع ذاتها بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلاً "توحيدياً " __ مثلما تتمثل فى فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة وشكلاً توحيدياً - سواء أكان وحدة عضوية متماسكة (كما عند دور كايم)، أو منظومة وظيفية (كما عند تالكوت بارسونز) أو كياناً واحدا يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) - لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً فى ضوء " السرديات الحاكمة الكبرى " وبسبب تزايد رفضها.. إنها " السّرديات " التى توفر للناس اعتقاداً أو إيماناً " غائياً " .. يضفى المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة- بما فيها الدين . فالسّرديات الكبرى هى ما تتمثل فى المعانى الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقـادات (وليــس مجرد العقائد) التى توفر هدفاً " مقبولا ومصدّقاً " للعمل وللمعرفة وللعلم. اتصالا، بدرجة ما، مع تلك المنهجية، تأتى دراسة "عبد الله الغذامى" بادئة بتساؤلات أساسية حول النقد الثقافى، طامحة إلى تأسيس منهجى يسعى إلى توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد. وفى إطار ذلك يميز الباحث تمييزا هاما بين "نقد الثقافة" و" النقد الثقافى" ، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما يسعى الباحث إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هى تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالى، من حيث إن المضمر النسقى لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل فى التخفى، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثى رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وفى الملف أيضا دراسة أساسية تتناول مفهوم الحبك ومرادفاته فى التراث العربى والنظرية النقدية الحديثة معا. يقوم الباحث باستقصاء علمى ومنهجى للمفهوم وسياقه المعرفى وموقعه بين معايير النصية، والمفاهيم الأخرى التى ترتبط به عند تحليل بنيته. ويرى الباحث أن من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية، وهى المكونات التى تجعل النص كلا موحدا متماسكا دالا، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة، هذه المكونات هى: السبك والحبك والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناص والإعلامية. وبشكل مجمل، فيما يرصد الباحث،

يكون السبك والحبك ـ من بين المعايير السبعة ـ ثنائية مفهومية فى حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب، يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحبك بين عالمه النصى، أى أنهما يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التى تكون النص.

ومن هذا الاستقصاء المنهجى لبعض منظورات التراث العربى، ننتقل مع الباحث "محمد هاشم عبد الله" إلى استقصاء مغاير لظاهريات التأويل ودلالات المعنى عند بول ريكور. والواقع كما يرى الباحث ـ أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية، فنجده فى بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات" الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجده فى فترة اهتمامه بالبنيوية، والفرويدية يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما فى الفترة الأخيرة التى اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"، فنجده يعلن عن أن نوع التأويل الذى يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعى للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتى للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعى ليس شيئا مختفيا فى النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارىء. فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطبعه فينا النص، وما يوحى به إلينا، ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لايتجاوز حدود هذا التحول فى نطاق التأويل. إنه علاقة "بين ـ ذاتية"، تربط "ذاتية المؤلف" "بذاتية القارىء". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" "بخطاب التأويل" ربطا جدليا يحيل كلا منهما إلى الآخر .

والواقع أنه إذا كان ريكور قد عقد مقارنة بين "التاريخ" و"السرد"، فقد وجدناه من ناحية أخرى يعقد مقارنة هامة بين "التاريخ" و"الأسطورة" أو "القصة الخيالية" (باعتبارها أحد أشكال السرد الأدبى)، وقد ذهب فى مجال هذه المقارنة إلى أن التاريخ يشير إلى حقيقة وقعت فى الماضى وذلك على العكس من الأسطورة التى تتناول أشياء وأفعالا غير واقعية؛ ومع ذلك فإن الأسطورة أو القصة الخيالية تمثل بالنسبة للتاريخ أهمية كبرى، ويرجع ذلك إلى أن "الأسطورة" تغطى النقص الذى يعترى التاريخ بوصفه علما، وذلك عندما يتعلق الأمر بوصف حدث من الأحداث الواقعية الخاصة بهذا التاريخ؛ فالأسطورة تمثل ـ كما يقول ريكور ـ أحد الأجناس الأدبية شأنها فى ذلك شأن "الاستعارة".

وهكذا، تناولت الدراسات من منظورات وطرائق مختلفة مجموعة من القضايا الهامة المرتبطة بالسرديات الكبرى والنقد الثقافى والتراث وظاهريات التأويل، صانعة فى مجموعها جدلا مع المناهج الحديثة والأطروحات المتجددة.

هذا الجدل هو ما نجده متحققا، كذلك، فى دراسات النقد التطبيقى التى تناولت الإبداعات الراهنة فى الشعر والرواية والخطاب الفكرى.

يعطى "محمد عبد الله الجعيدى" لدراسته عن "آرنستو كاردينال" عنوانا لافتا هو: "الهاتف الإلهى وحدس الشاعر" مقدما تعريفا للشاعر وأجواء كتابته لديوانه "الآلهة تتنبأ بمصير مانجوا"، ويرى الباحث فى رصده لتجربة الشاعر وعوالمه الفنية، أننا فى حقل ما يمكن أن نسميه بالتصوف الثورى الذى هو فى الوقت نفسه نبوءَة ثورية. فالمصطلحات الصوفية والتنبؤية تشكل أهمية كبرى بالنسبة لكل ثورى مسيحى كان أم غير مسيحى، ولو أنها عند المسيحى تكتسب طوابع خاصة بسبب سقوطها المستمر فى جدلية الموت والحياة، الموروثة عن السيد المسيح.

يتناول "أيمن بكر" النظرية السردية بين البنيوية وما بعدها محللا نماذج إبداعية متعددة ومتراوحة بين الشعر والرواية، حيث يرى أن التحليل البنيوى للسرد لا يفترض وجودا ساكنا للعناصر التى يتركب منها النص، أو لعلاقات البنية التى يسعى للكشف عنها، بل إنه على العكس يفترض حركة دينامية نشطة بين مجموعة العناصر هذه، بحيث يقود بعضها إلى بعض ويصب بعضها فى بعض بصورة تفاعلية مؤثرة فى علاقات البنية. غير أن هذه الحركة النشطة كامنة هناك ـ بكل تفاعلاتها ـ فى انتظار الكشف عنها؛ إذ يرى التحليل السردى البنيوى فى

نهاية الأمر أن بإمكانه بلورة القوانين التى تحكم هذه التفاعلات. وبالتالى يصبح بمقدوره أن يسيطر بصورة كاملة على إمكانات إنتاج الدلالة وحركة التأويل التى يمكن القيام بها تجاه النص. يحدث ذلك دون الخروج عن تحليل كيفيات بناء النص، بما يعد تأكيدا لما نراه من افتراض أن للنص وجودا موضوعيا يمكن التعرف عليه وتمييز مستويات بنائه بصورة حيادية، أو لنقل بصورة "علمية" تحاول أن تتمثل ادعاءات العلوم الطبيعية حول درجة الموضوعية واللاذاتية التى تميزها عن العلوم الإنسانية.

ومن النص الإبداعى إلى النص الفكرى، ننتقل مع "محمد خلاف" إلى تحليل بعض التصورات النظرية لأدونيس، ويرى الباحث أن أدونيس لم تشغله مسألة مثلما شغلته مسألة اكتشاف المعنى الإنسانى العميق لذاته، وللإنسان عموما ومحاولة تحقيق هذا المعنى. وتمتلىء كتابات أدونيس النثرية بفيض من العبارات التى تؤكد كلها أهمية الإنسان المطلقة وعلى ضرورة اتخاذه غاية فى حد ذاته، رغم أن نقيض ذلك هو ماحدث، ويحدث حتى الآن. وكذلك يرصد الباحث العلاقة بين التجربة الصوفية كما ظهرت فى التراث العربى والنزعة الإنسانية التى ظهرت فى الحضارة الغربية ابتداءً من هيجل، وهذه هى الفكرة الأساسية التى تظهر فى قراءة أدونيس للتجربة الصوفية من حيث إن هذه التجربة قد حررت الإنسان من الشريعة، فقد سبقت هذه التجربة النزعة الإنسانية المعاصرة فى تأكيدها على أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الإنسانية، وأن كل وجود آخر ليس إلا تجليا لهذه الذات. غير أن أدونيس مع ذلك يشير إلى ما تتفرد به التجربة الصوفية فى التراث الإسلامى معتبرا أن الفرد المسئول سيد إرادته ظهر فى التجربة الصوفية، غير أنه ظهر بمعنى إشكالى، ذلك أن الإرادة الصوفية تعبر عن إرادة متعالية.

ومن منهجية مغايرة، يفحص "محمد حسن عبد الحافظ" محتوى الشكل فى الرواية متخذا من أعمال "علاء الديب" نموذجا، ومركزا بصفة خاصة على مفهوم الإيقاع، حيث يرى أن الرواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة، لم تقم بالإفادة من الإمكانات التى يمكن أن يمنحها مفهوم الإيقاع ومشتقاته، لتحليل محتوى الشكل الروائى، برغم الملاحظات التى سبق أن ساقها عدد من النقاد واللغويين حول إيقاع الشعر وإيقاع النثر، والتى نستخلص منها نتيجة إجمالية، مفادها: أننا لا نستطيع أن نميز بين إيقاعات الشعر والنثر، بسهولة. فليس بينهما حد فاصل تمامًا؛ ذلك لأن النثر قد صُمِّم بالطريقة نفسها، ومن المادة اللغوية الخام نفسها، وعلى الأساس السيكولوجى نفسه، الذى يقوم عليه إيقاع الشعر. كما أن النثر، أحيانًا - حسب "ووردزورث" - ينبت أزهار الإيقاع الشعرى، وغالبًا ما يحمل الشعر أزهار الإيقاع النثرى.

وهكذا - تناولت الدراسات النظرية والتطبيقية عددًا من القضايا الأساسية فى المشهد الثقافى الراهن، وهى دراسات فى مجملها تفحص المادة وتسائل المنهج فى مسعى لافت لتجاوز القوالب النقدية والأطر المعرفية الثابتة.

وتحتفى المجلة، عبر هذا العدد، بالناقد الكبير الدكتور شكرى عياد، فتختاره عن محبة وإدراك علمى معا شخصية العدد.

يختار ماهر شفيق فريد فى كتابته المكثفة جانبا واحداً من شكرى عياد هو جانب الناقد الأدبى الذى اتسعت شبكته لتحوى أجناساً أدبية كبيرة. فيكتب مستعرضا كتابات الدكتور شكرى ومتتبعا لمراحله الفكرية ومحللا إسهاماته النقدية الثمينة.

وكذلك يكتب مصطفى الضبع مركزًا على أسئلة الناقد مستقصيا مستوياتها المختلفة، مركزًا على درس الناقد الكبير وخبرته العميقة التى تعلمنا: أن طرح السؤال فى صيغة صحيحة وجادة خير من التفكير فى إجابة لسؤال فاسد.

التحرير

- **الملخصات:**

الخطاب الدينى فى "بندول فوكو" بعد "اسم الوردة": نظرة أخرى فى مصير السرديات الكبرى! / النقد الثقافى : رؤية جديدة / حبك النص / ظاهريات التأويل: قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور / عالمية هرمنيوطيقا جادامير / بروسبيرو فى أفريقيا: استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار / النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ/ التحولات فى صخور السماء ـصخور السماء: المقدس والدنيوى / الهاتف الإلهى وحدس الشاعر / السرد المكتنز : نحو تحليل ثقافى للسرد / نزعة أدونيس الإنسانية: استعارة شعرية مضللة / محتوى الشكل فى الرواية المصرية : علاء الديب نموذجًا.

- **التعريفات:**

أيمن بكـــر / خالدة حامد تسكام / سامى خشبة / السيد فاروق رزق / عبد الله الغذامى / كاميليا صبحى / ماهر شفيق فريد / محسن مصيلحى / محمد حسن عبد الحـــافظ / محمد خلاف / محمد شوقى زين / محمد العبد / محمد عبد الله الجعيدى / محمد الكردى / محمد هاشم عبد الله / مصطفى الضبع .

• الدراسات:

الخطاب الدينى فى "بندول فوكو" بعد "اسم الوردة": نظرة أخرى فى مصير السرديات الكبرى!

سامى خشبة

يبحث الكاتب عن الخطاب الدينى ودلالات تجلياته فى عملين روائيين كتبهما اومبرتو إيكو. ويرى أن التفاعل بين مراحل تطور إيكو الفكرية، وانتقالاته الواقعية المتزامنة مع عمله أستاذا للسيميوطيقا قد يفرض مثل هذا البحث. ومن ثم، يتتبع الكاتب مراحل تطور إيكو الفكرية التى مثلت خلفيات روايتيه: **اسم الوردة، وبندول فوكو**، ثم يرصد الجدل الخفى بين كتابات إيكو، وكتاب ليوتار: شرط ما بعد الحداثة، ودوره فى تشكيل خطاب الروايتين، اللتين اعتبرهما النقاد صراعا بين الهرطقة الدينية والسلطة الكهنوتية من جانب، وقوى علمانية جديدة تطل برأسها فى خوف - فى عشرينيات القرن الرابع عشر - ، فيُسائل السرديات الكبرى Metanarratives قبل أن يُحكم عليها بالإنقراض To be extinct.

النقد الثقافى : رؤية جديدة

عبد الله الغذامى

يناقش الكاتب فى هذه الدراسة بعض الأسئلة والتصورات التى يراها أصيلة فى تأسيس مفهوم النقد الثقافى، وتفصيل دوره فى إطار مفهوم النسق الحامل للثقافة. ويفرق بين مفهومى: نقد الثقافة الذى ساد فى الدراسات العربية، والنقد الثقافى، وذلك بتحديد أسئلته الجوهرية وكشف الحقول التى يبحث فيها، والإجراءات المنهجية التى يعتمد عليها من النقد الأدبى السائد والراسخ فى الثقافة العربية ثم يقترح بعض الأطر التى يراها حاسمة فى تشكيل هذا النمط النقدى مركزا على سؤال النسق بديلا عن سؤال النص، وسؤال المضمر بديلا عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيرى بديلا عن سؤال النخبة المبدعة. وهى الأسئلة التى تمثل المفترق الجذرى لتمييز النقد الثقافى عن النقد الأدبى؛ وينتهى إلى أن مفهوم "الشعرنة" - الذى يقصده - هو قيمة شعرية فى الأصل، لكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية وصرنا كائنات مجازية تتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل؛ فتحولت معظم القيم الإنسانية - فى خطابنا المعاصر- من قيم إنسانية إلى قيم مجازية صبغت كل أفعالنا بصبغتها؛ فتحولت الأنا المفردة - وهى الأنا الشعرية فى الأصل - لتصبح أنا نسقية.

حبك النص

محمد العبد

يتناول هذا البحث بالتحليل أحد معايير النصية فى علم اللغة النصى، وهو معيار الحبك. يلقى البحث ضوءا على ذلك المعيار فى علاقته بمعايير النصية الأخرى كالسبك والموقفية والتناص.. إلخ. يتخذ البحث من ذلك المدخل النظرى وسيلة للمقارنة بين دراسته فى نظرية النص المعاصرة والبلاغة العربية. الهدف الرئيس للدراسة هو الكشف عن جهود اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب وتبصراتهم ومنظوراتهم إلى معيار الحبك فى إطار موقع النص ومبادىء تحليله فى الثقافة العربية، وذلك من أجل استصفاء المبادىء والتصورات التى أنتجها العقل العربى والتى اتخذتها علوم البلاغة العربية مرتكزات لتحليل بنية النص الشكلية والمضمونية. اشتملت الدراسة على توطئة لتعريف مفهوم الحبك فى نظرية النص المعاصرة. كما تناولت - فى تفصيل - مفهوم الحبك Coherence عند النقاد العرب والبيانيين القدماء كالجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطبا، وأبى هلال العسكرى، والحسين بن وهب، وأسامة بن منقذ. وقد عنيت الدراسة كذلك بالنظر إلى بنية النص من منظور الحبك بالتركيز على باب "المبدأ أو الخروج والنهاية" قبل حازم القرطاجنى وعنده. وقد وضع الباحث يده على المبادىء النظرية والإجراءات التطبيقية التى يمكن استخلاصها من مصادر النقد الأدبى العربى المعتمدة. وانتهى البحث ببيان جهود القدماء فى دراسة "التناسب بين النصوص" من خلال عمل فريد للسيوطى؛ هو "تناسب الدرر". وينتهى الباحث إلى طائفة من الخلاصات والنتائج المهمة التى تؤكد جدوى المادة: قراءة التراث النقدى العربى فى حقل "تحليل بنية النص الدلالية" فى ضوء نظرية النص المعاصرة.

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

يبرز اسم الفيلسوف الفرنسى المعاصر بول ريكور بوصفه واحدا من أهم الذين أضفوا على الفكر الهرمنيوطيقى أبعاده الحالية وقفزوا به خطوات واسعة نحو الممارسة التطبيقية، وفى هذه الدراسة يهتم الكاتب بتتبع مفهوم التأويل عند ريكور من زوايا عدة أبرزها: التأويل وفينومنولوجيا الدين، والتأويل وأنطولوجيا الفهم، والتأويل وسيمانطيقا اللغة، والتأويل الفلسفى والتأويل والسرد الزمنى. فيناقش كل نقطة من هذه النقاط الخمس ويبرز إضافة ريكور إلى حقل دراستها، وصولا إلى مفهوم الدائرة الهرمنيوطيقية فى فهم أبعاد النص وإمكانيات تأويلها المتعددة. وتنتهى الدراسة إلى أن الموجود البشرى قد صار بموجب ذلك كائنا تاريخيا وأصبحت مهمة التأويل منصبة على دراسة العلاقة بين المعنى والذات من خلال الفهم الأنطولوجى لهما وهو الفهم الذى لا يتحقق إلا فى إطار توسط الرموز والنصوص بين الوعى والعالم.

• الترجمات:
عالمية هرمنيوطيقا جادامير

محمد شوقى زين

ت: كاميليا صبحى

تتناول هذه الدراسة الخصائص العامة لفكر جادامير الهرمنيوطيقى الذى يردنا إلى الأصول والأوليات، لفهم الخطاب و الفعل ، وإلى التراث، لفهم الذات وحدودها.

تبدأ الدراسة بملامح من سيرة جادامير الذاتية وأعماله. ثم تنطلق إلى بنية الهرمنيوطيقا وأصولها بدءا من القديس أوغسطينس ومرورا بماير وشلير ماخير الذى يميز بين منهجين فى الخبرة الهرمنيوطيقية هما: التأويل النحوى، والتأويل النفسى والتقنى الذى ينطلق من سيرة الكاتب الذاتية.

ثم ترصد الأسس النظرية للهرمنيوطيقا بين الحقيقة والمنهج عند جادامير حيث يبرز نوعان من الفهم هما: إدراك محتوى الحقيقة، أو فهم نوايا المؤلف من خلال معرفة الظروف النفسية والحياتية التى تحكم فعله، لأن تفسير الظروف التى أفرزت الخطاب والفعل يجنبنا أى لبس خاصة عندما يتعذر علينا إدراك معنى الخطاب أو الفعل.

وقد حاولت الدراسة تقديم الخصائص العامة لعالمية هرمنيوطيقا جادامير من خلال إبراز ملمح أساسى لفكره الفلسفى تمثل فى معنى عالمية الهرمنيوطيقا.

بروسبيرو فى أفريقيا:
استخدام مسرحية العاصفة بوصفها نصًا وذريعة للاستعمار

توماس كارتيللى

ت: محسن مصيلحى

يقول الزعيم العمالى الانجليزى الشهير، تونى بينيت: إن الموقع الذى يمثله أى نص أدبى في لحظة إنتاجه الأولى، لا يشير بالضرورة إلى الموقع الذى يمكن أن يحتله فيما بعد فى سياق تاريخىّ وسياسى مختلف. وهذه المقولة تكاد تبلور هدف الباحث توماس كارتيللى فى هذا المقال. فالقضية ـ كما يؤكد المقال ـ ليست متعلقة بمعنى النصوص الأدبية ولكن فيما يمكن أن يفرض عليها من معان سياسية فى سياقات حضارية مختلفة. ولتأكيد هذه المقولة يتتبع كارتيللى مصير بعض مسرحيات شكسبير باعتباره الكاتب الذى يمثل المصدر الحصين للحكمة الأخلاقية والآراء الصائبة. ويركز الباحث على استخدام مسرحية العاصفة فى سياقات حضارية مختلفة، أهمها رواية: حبة القمح، ومسرحية: تمثيل صامت لديريك والكوت. كما يبرز تأثير هذه المسرحية على كتابات بعض المستكشفين البيض وسلوكياتهم فى أفريقيا مثل: هـ. م. ستانلى، والزعيم الأبيض الكبير: سيسل رودس.

النظرية الهرمنيوطيقية والتاريخ :
خالدة حامد:

المعروف أن الهرمنيوطيقا hermeneutics اسم لفلسفة ألمانية عريقة فرضت نفسها فى أوساط الفكر الفلسفى العالمى . وتبدو صلتها الواضحة بهرمس Hermes رسول الآلهة عند الإغريق الذى أنيطت به مهمة فهم ما تريد الآلهة نقله للبشر وتأويله. ومن هذه الدلالة ، كان لوجوده دلالة لأنه يشير إلى التحليل والقياس والتخصيص ويُعزى له اكتشاف كل ما أصبح مفهوما ، ولا سيما اللغة والأدب . وقد استعمل مصطلح الهرمنيوطيقا فى البدء فى " محاورات أفلاطون " ؛ إذ أطلق على الشعراء تسمية hermenes ton theon أى مفسرى الآلهة . ثم استعمله أرسطو فى كتابه Per Hermeneias الذى ترجم إلى الإنجليزية On Interpretation (فى التأويل) . والذى يعنينا هنا هو هانز - جورج جادامير ؛ فقد قدم نظرية هرمنيوطيقية ، كُرست لمناقشة الحقول التأويلية وتضمنت ما عرضه هيدجر . وفى الوقت الذى تؤكد فيه نظرية جادامير أن الفهم التأويلى مختلف ، لا أفضل ، مُشخصة بذلك إمكان وجود الانفصال بين المؤول وما يؤوله ، تقدم مبدءا مركزياً يقوم على حقيقة أن التأويل يحتل موقع التراث ويسمح له أن يشترطه. فهل ثمة مفارقة فى الإصرار على إمكان وجود الانفصال التاريخى وعلى ضرورة التواصل بين المؤول وتراثه التاريخى ؟ إن هذا السؤال يطرح نفسه ولاسيما فى حالة العمل الشعرى . ومع ذلك ينبغى أن يتضح عموما أن هرمنيوطيقا جادامير الفلسفية ، حينما تتحدى الحقول الإنسانية لا تدفعها إلى عدم التفكير بالخصيصة التـاريخية لموضوع دراستها حسب ، بل أيضا بالخصيصة التاريخية لحقلها الخاص ، لتجعل من الفهم الذاتى الأفضل فى هذه الحقول شرطا أساسيا لصحة مشروعها .

وتتفاقم المشكلات الفلسفية المتمخضة عن ذلك ، ويتصاعد التوتر بفعل المقارنات التى تقوم مثلا بين اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية أو بين التأثير التاريخى والتجديد الجمالى . ويجد النقد الأدبى نفسه مشدودا إلى هذين القطبين ، متوجباً عليه أن يسأل عما إذا كان مقيداً بقبول تدفق التعاقب التاريخى ، أو قطع سلسلة الزمن وإعادة ترتيب الوحدات ، إما بضمها معا فى تزامن دائم ، مثلما تفعل البنيوية، أو الرجوع بهذا التعاقب إلى الوراء عبر اكتشاف المسببات التى تقف وراءه ، كما توحى بذلك نظرية هارولد بلوم. وتتجلى صلة الهرمنيوطيقا بالنقد الأدبى الحديث ، مثلما سيظهر هنا ، فى أنها تقدم صياغة نظرية للتاريخ الأدبى تتغلب على التوتر الذى ينطوى على مفارقة بين الطبيعة التاريخية للتأويل والطبيعة الجمالية للنص الشعري. لذا لا يُنظر إلى التاريخ الأدبى هنا بوصفه مفارقة ، بل بوصفه أنموذجاً لعموم التأويل ، كما أن نجاح هذه المقاربة أو فشلها النسبى لا يهم بقدر الحقيقة المتمثلة فى أنها تعد تطورا فى تاريخ النقد يوازى تحرك تاريخ الهرمنيوطيقا بعيدا عن النزعة السيكولوجية psychologism ، والاتجاه صوب نظرية اللغة التى تشدد أيضا على زمانية الفهم والتأويل وتاريخانيتهما .

• نص وقراءتان:
التحولات فى صخور السماء
محمد على الكردى

يرى الكاتب وهو يرصد التحولات الفكرية والفنية فى **صخور السماء**. أنه أميل إلى تنحية الرؤية التطورية أو التاريخية على الرغم من الخبرة التاريخية المتراكمة على مستوى التقنيات السردية المستخدمة التى تتراوح بين عمليات الوصف الدقيق والشطحات الحسية والخيالية الجامحة، فيرصد تيمة رئيسة تشكل ضلعى هذه السردية هما: التعارض بين الإيروسية والقداسة، والتلاحم بينهما فى ضوء التجربة الغنوصية التى تسمح بتجاوز حدود العقل والشرعية وتخطى المفاهيم الشكلانية البحتة لمبادىء الخير والشر.

ويرى الباحث أنه لدراسة دور المنظور الغنوصى فى إكساب التصوير الفنى روعة وإلمامًا عميقا بطبيعة النفس البشرية، لا يمكن استبعاد المفاهيم التى بلورها جورج بطاى فى دراساته عن الإيروسية التى لا يشير إليها الخراط صراحة ولكنها ماثلة فى تقديم العشق فى صورة تجربة

صوفية وروحانية والدمج بينهما وبين الموت عبر تجربة للفناء. تعتبر فى حد ذاتها أكبر تأكيد للحياة والبقاء.

ثم يدرس الباحث التناص ودوره فى الرواية عبر تجليين واضحيين، أولهما: التناص الداخلى ويقصد به تكرار النصوص الخراطية وعودتها فى كل نص جديد، وآخرهما التناص مع الكتابات الأخرى من منظور حوار النصوص والثقافات.

صخور السماء:

المقدس والدنيوى

السيد فاروق رزق

تتناول الدراسة نصّ **صخور السماء** لإدوار الخراط باعتباره بوتقة تنصهر بداخلها أزمنة وحيوات متداخلة ومنفصلة فى آن، وليست مجرد طبقات متراصة فوق بعضها. فيرى أن البناء الذى يشكله إدوار فى هذه الرواية يتخذ أبعادًا روحية وجسدية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وغالبًا ما ينتهك الحدود الفاصلة بين الثنائيات ويضع أركان عالمه فى منطقة وسطى على حواف كل طرف من هذه الثنائيات.

وترصد الدراسة ملامح الغنوصية والأغنوصية التى تشكل الإطار العام أو الخلفية التى تبنى عليها الرواية وتتحرك شخوصها بداخلها، فتتخذ هذه الخلفية الأغنوصية موقفا حياديًا تجاه قضايا الإيمان والعقيدة والثوابت الدينية على الرغم من الاحتفاء بالطقوس القبطية وروح الجماعة التى تؤمن بها وتصنع منها الدين المعاش.

وفى ختام الدراسة ترصد النص باعتباره سلسلة من العلامات (السيرة الذاتية للراوى، قصص الحب المجهضة والمستحيلة، جرائم القتل الغامضة، الطقوس الدينية.. الخ) التى تساعد فى تشكيل النص بصورة مختلفة تضع تأويل الرمز أو الأليجورى ضمن اللوحة الكاملة التى يصنعها النص، ثم ينتهى إلى أن كل مرة نقترب فيها من اكتمال التأويل، نكتشف مزيدًا من النقص والحاجة إلى التأويل.

• نقد تطبيقى:

الهاتف الإلهى وحدس الشاعر

محمد عبد الله الجعيدى

تدور الدراسة حول الصياغات المختلفة للتجربة الدينية وتجسداتها المتعددة فى شعر الأب إرنستو كاردينال (١٩٢٥-)، فيرصد مراحل حياته التى تأثر بها شعره: كالتحاقه بسلك الرهبنة وعمله قسيسا فى جزيرة مانكارون فى نيكاراجوا وقد اتخذ إرنستو كاردينال من هذه الفترة وقود شعره، فكتب قصيدة **هاتف إلهى فوق مانجوا** وفيها يتناول الشاعر مادة الكتاب المقدس ليصبها فى قالب عصرى جديد، وهو ما يعتبره الكاتب امتدادا لديوانى كاردينال: **مزامير، وحياة فى الحب**. فعن طريق هذا الاستمرار يمكن أن نلتقط الخيط العميق الذى يربط التجربة الشخصية بكينونة العمل الأدبى فى غنائيته العميقة، والحب المطلق الذى يمثل أكثر أبعادها أسطورية للوصول إلى الله. ويمكن أن نلاحظ بوضوح نجاح المزج بين هذين العنصرين، ليصل بقصيدته إلى دورها الثورى فى مقاومة الفساد السائد فيعتبر أن موت الفدائى هو وسيلة للتعبير عن الحب الإلهى، فتتحول المعركة ضد الفساد إلى تصوف ثورى يعتبر - فى الوقت نفسه - نبوءة ثورية.

السرد المكتنز : نحو تحليل ثقافى للسرد

أيمن بكر

تحاول الدراسة إلقاء الضوء على النظرية السردية ما بعد البنيوية Post- Structuralist Narratology لدفع الفهم السائد عن التحليل السردى نحو أفق أوسع، فيتخذ من عبارة: "التمثيل السيموطيقى لسلسلة من الأحداث المترابطة زمنيا وعليًا بطريقة دالة أو ذات مغزى" تعريفا للعمل السردى، ينطلق منه فى تحليله الأفقى والرأسى للكشف عن قوانين بناء النص وطرائق اشتغال آلياته.

كما تحاول تقديم مفهوم يتصل بالتحليل السردى تطلق عليه: السرد المكتنز، وهو مفهوم ترصده الدراسة فى شعر العامية، وفى الرواية، وفى الشعر الفصيح، وفى القصة القصيرة. ويتوصل الباحث إلى إمكان أن يقود السرد المكتنز - فى ذهن المتلقى - إلى سرد كبير قار فى الوعى العام يمثل الإطار التفسيرى لوجود السرد المكتنز. كما ينتهى إلى أن أشكال السرد المكتنز فى النص الأدبى يمكن أن تفتح باب التحليل واسعا على الواقع الثقافى / الحضارى للنص والقارىء معًا.

نزعة أدونيس الإنسانية:
استعارة شعرية مضللة

محمد خلاف:

على الرغم من أن الكاتب يؤيد أدونيس فى كل ما ذهب إليه من نقد لأوضاع حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية، وسانده فى حملته النقدية على المؤسسات التقليدية فى المجتمع إلا أنه يعمد فى هذه الدراسة إلى تبنى موقف ناقد لفكر أدونيس فى أطروحته: **الثابت والمتحول** حيث يعمد إلى استخلاص المخطط الهيكلى للكتاب، وانتقاد موقف أدونيس الفكرى الكلى الرامى إلى جعل الشعر يأخذ مكان الدين، حيث يستخدم ما يشبه أن يكون معيارًا عكسيًا للحقيقة أو القيمة. وينتهى إلى أن قراءة أدونيس للتراث قراءة ذاتية شديدة التحيز ولا يمكن اعتبارها قراءة موضوعية بأى حال من الأحوال. ثم يفند زعم أدونيس بأنه سيقرأ التراث من خلال رؤية موضوعية.

محتوى الشكل فى الرواية المصرية
علاء الديب نموذجًا

محمد حسن عبد الحافظ

فى هذه الدراسة، يستهدف الباحث إنجاز قراءة نقدية، تتغيًا الاتساق المنهجى، وتبحث فى المحتوى الجمالى والاجتماعى للشكل الأدبى، حيث يقوم بتطبيق منهج "محتوى الشكل" - الذى طرحه الناقد سيد البحراوى - على النص السردى، من خلال قراءته لعدد من أعمال الروائى "علاء الديب"، القصصية والروائية على السواء، مرتكزًا - بصفة خاصة - على روايته "زهر الليمون"، التى يزعم الباحث أنها تمثل عملاً مركزيًا بين مجمل أعماله. وبقدر الإفادة من أدوات "محتوى الشكل"، يسعى الباحث إلى محاورة المنهج والإضافة إليه، حيث يناقش - فى المهاد النظرى للدراسة - موضوع "الإيقاع"، باعتباره أداة حيوية يمكن استثمارها فى تحليل محتوى الشكل الروائى، استنادًا إلى ما حققته الأنواع الأدبية من تداخل خلاق بين عناصرها وخصائصها، واستنادًا للعلاقة العضوية بين الزمن والإيقاع من جهة، والزمن والرواية من جهة أخرى.

أيمن بكر (مصرى).
باحث دكتوراه بكلية آداب بنى سويف، حيث حصل على الماجستير عن رسالة بعنوان: **السرد فى مقامات بديع الزمان الهمذانى**، نشر العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية بالمجلات الثقافية المختلفة، كما حصل على جائزتين فى النقد.

خالدة حامد تسكام : مترجمة وباحثة من العراق .
ماجستير ترجمة، عضو اتحاد الأدباء والكتاب فى العراق، عضو جمعية المترجمين العراقيين، عضو الاتحاد الدلوى للمترجمين F.I.T. صدرت لها عن المجمع الثقافى فى الإمارات ترجمة كتاب (سيرة ت .س. إليوت) بالاشتراك. وترجمة رواية بابيت، نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة فى الصحف والمجلات العربية.

سامى خشبة (مصرى).
كاتب وناقد ومترجم، يعمل نائبا لرئيس تحرير الأهرام، صدر لـه: **شخصيات من أدب المقاومة**. **وفى المسرح المصرى الحديث**، **وقضايا المسرح المعاصر**، **ومعجم المصطلحات الفكرية**، **ومعجم: مفكرون من عصرنا**، **وتحديث مصر**. كما ترجم: **المنفيون** لجيمس جويس، **ومعنى الفن** لهربرت ريد، **والجزيرة** لألدوسى هكسلى، **والمسرح فى مفترق الطرق** لجون جاسنر. كما نشر العديد من المقالات والدراسات فى الدوريات الثقافية المختلفة.

السيد فاروق رزق (مصرى).
ناقد مصرى، تخرج فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة. صدر لـه: **جماليات التشظى**: دراسات فى أدب إدوار الخراط وبدر الديب، كما نشر العديد من المقالات والمتابعات النقدية بالمجلات المتخصصة.

عبد الله الغذامى(سعودى).
شاعر وناقد، حصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة اكستر ببريطانيا. وعمل أستاذا مساعدا للأدب العربى الحديث ثم رئيسا لقسم الإعلام، ورئيسا لقسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز، حيث حصل منها على درجة الأستاذية.

صدرت له دراسات عديدة منها: **الخطيئة والتكفير**، **والصوت القديم الجديد**، **والموقف من الحداثة**، **وتشريح النص**، **وثقافة الأسئلة**، **والمرأة واللغة**، ....وغيرها. بالإضافة إلى كتابات فى الدوريات العربية والأجنبية. حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية للدراسات النقدية ١٩٩٩.

كاميليا صبحى (مصرية).
أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية – كلية الألسن – جامعة عين شمس. تخصص ترجمة ولغويات. صدر لها عدة كتب مترجمة من بينها : **نماذج من الفكر الفرنسى المعاصر** (١٩٩٨) ، **ومذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر** (١٩٩٩) . بالإضافة إلى ترجمات عديدة بالمجلات الثقافية المصرية .

ماهر شفيق فريد:
ناقد أدبى ومترجم وقاص. أستاذ مساعد الأدب الانجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة. من مؤلفاته: **النقد الانجليزى الحديث**، **الشعر الانجليزى الحديث**، **الرجل ذو الجيتار الأزرق**: دراسة فى شعر أحمد تيمور، **فسيفساء نقدية**: تأملات فى روايات محمد جبريل. ترجم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر ت.س. إليوت: ومختارات من نقده فى ثلاثة أجزاء صدرت ضمن المشروع القومى للترجمة. له مجموعة قصصية واحدة: **خريف الأزهار الحجرية**. أحدث ما صدر له كتاب: **نجيب محفوظ فى عيون العالم** (بالاشتراك) وبالانجليزية كتاب: **الدافع المقارن**: مقالات فى الأدب الحديث" (بالاشتراك).

محسن مصيلحى (مصرى).
أستاذ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كاتب مسرحى له مؤلفات عديدة منها: **درب عسكر**، **واللى بنى مصر**، **ومحاكمة الكاهن**. كما ترجم مسرحيات: **لير**، **وبنجو**: مشاهد عن المال والموت لادوارد بوند، ولكاريل تشرشل: **بنات قمة**، **وسحر القطط**، ولكريستوفر هاملتون: **الحرباء البيضاء**. كما نشر العديد من المقالات النقدية عن الظاهرة المسرحية فى الدوريات المختلفة.

محمد حسن عبد الحافظ (مصرى).

باحث فى الأدب الشعبى. مدير تحرير سلسلة "نقاد الأدب". وسكرتير تحرير مجلة "الفنون الشعبية". له كتاب: "المرأة المصرية ومأزق الفعل السياسى فى مصر". وله عدد من الدراسات المنشورة فى الدوريات المصرية والعربية.

محمد خلاف (مصرى).

شاعر وباحث مصرى. عضو فى جماعة إضاءة ٧٧، نشر مجموعة من القصائد والدراسات فى عدد من المجلات المصرية والعربية.

محمد شوقى زين (جزائرى).

فيلسوف وكاتب جزائرى شاب . ولد في وهران بالجزائر عام ١٩٧٢ . أطروحته للماجستير دراسة عن محمد إقبال ، والدكتوراه عن ابن عربى. حصل على شهادتين فى الدراسات المتعمقة عن ابن عربى وفوكو. صدرت له رواية وعدة كتب من بينها ترجمة لفلسفة جادامير. كما يكتب دراسات بالعربية والفرنسية فى العديد من المجلات العربية المختلفة.

محمد العبد (مصرى).

أستاذ اللغويات بكلية الألسن، جامعة عين شمس، لـه عديد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: إبداعًا وبنية، منها، **إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى: مفهومه وأنواعه**. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد عبد الله الجعيدى:

أستاذ الدراسات العربية والإسلامية بجامعة مدريد، منسق برنامج التعاون مع الجامعات فى الوطن، ولد فى قرية عراق السويدان ـ فلسطين سنة ١٩٤٨ .أصدر مجموعة من الكتب أهمها : كتاب منافع الحيوان، الترجمة العربية دار أديلان للنشر، مدريد ١٩٨١، الأدب والفكر المعاصر ان فى المغرب (بالاشتراك): (المعهد الأسبانى العربى للثقافة، مدريد ١٩٨١. وقائع موت معلن عنه (رواية غابرييل غرثية ماركيث) مجلة الدستور لندن ١٩٨١ . المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ثلاث مدن أسبانية فى شعر عبد الوهاب البياتى دار إيف للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢.

محمد الكردى (مصرى)

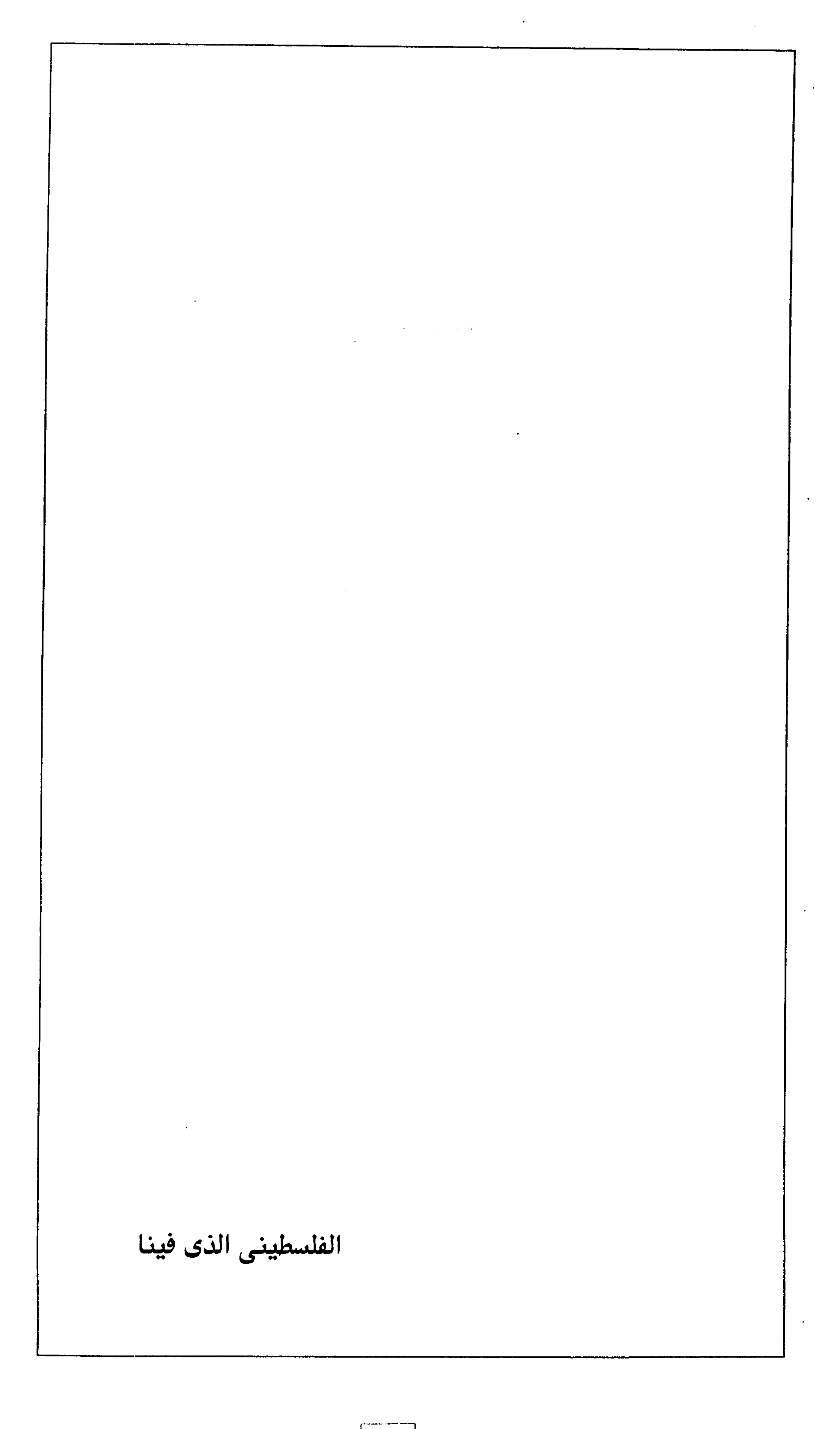
أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية ـ كلية الآداب جامعة الإسكندرية، له العديد من الدراسات فى مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

محمد هاشم عبد الله (مصرى).

مدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة المنصورة.

مصطفى الضبع (مصرى).

عضو هيئة تدريس بقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم بالفيوم ـ جامعة القاهرة، صدر له: **هالة القمر النصفى** (مجموعة قصصية)، وله نقدًا: **رواية الفلاح/ فلاح الرواية ـ واستراتيجية المكان**، بالإضافة إلى العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية فى المجلات والدوريات المتعددة.



الفلسطينى الذى فينا

الفلسطينى الذى فينا
خيوط من فضة الألم

جواد الأسدى

ثلاثة أجساد تتلون بلون التراب وتتكور لتأخذ طابع العجينة اللينة فى البروفة المسرحية.. مطلوب منا - المثلين والمخرج - أن نضع "صبرا" فينا، وأن نبذل كل ما لدينا من طاقة ساخنة لكى لا يكون "برج البراجنة" صبرا أو "شاتيلا" بعيدة، فما بين "صبرا" و"شاتيلا" و"برج البراجنة" أزقة وحوانيت وحجر. كيف نستطيع أن ننقل ذلك الهول الذى لم يستطع أى هول الوصول إليه. نحن أمام شريط معقد من الأجساد المنسوفة والملطخة بالدم، سيناريو التنكيل مكتوب والأولاد الصغار يهرعون باتجاه نبعة الماء لكى يطفئوا عطشهم ويغتسلوا من بقايا الدم العالق فى رموشهم. والشيوخ مازالوا ممددين فى الشوارع يعرضون طعنات الخناجر فى أجسادهم إلى الشمس والذباب. المذياع مازال - أيضا - هو المزور الأول للحقائق، والصحف هى هى: تأخذ صورة الشهيد لتتاجر بها. ممرضو الصليب الأحمر الدولى نشيطون جدًا فى إنزال الأسرة الاحتياطية لنقل الجرحى أو لدفع عدد لا يحصى من الجثث إلى الحفرة. إنهم مستعجلون حتى فى ردم الجثث بالحجر والتراب، أية وحشة ووحدة.

يظهر جنود فى الطريق، يلمعون أحذيتهم، يغسلون آثار الجريمة العالقة بها، يرقصون الديسكو، ويركلون كرة القدم إلى المرمى.. إلخ. للحذاء أوجه عدة فى الاستخدام تلك كانت نقطة الخلاف، الأستاذ أصر ويصر على إعطاء كل الأشكال مسميات لا تخرج عن طابعها المألوف. فضة خرجت كثيرا عن هذا الحيز وعبر تمارين صفية متراكمة يكتشف الأستاذ أن فضة ملوثة بالجنون، فيقترح أن يزج بها بعد فحص طبى شكلى إلى مستشفى الأمراض العقلية.

غير أن فضة تستخدم ذاكرتها السمعية والبصرية للانتقال بالعلاقة مع الاكسسوارات من حيز وسائل الإيضاح إلى حيز التأويلى المجازى الذى يمنح الصورة الفنية استبطانات ومحاور عدة. لقد عمدنا فى بروفاتنا دائمًا إلى أن نمنح وجودنا للانعتاق النهائى والحرية النهائية فى التمارين، إذ لم يكن التمرين بالنسبة لنا مكانًا مجردًا بل أدخلناه فى ذاكرة النفى فأصبح له دلالة المنفى. هكذا عملنا مع الزمن، فهو بالنسبة لنا ذلك التراكم المعتقل الذى نتوقد للانتقال به إلى فسحة الحرية النهائية..

كان شكل البروفات - دائمًا - يأخذ نقطة الخلط بين كل ما هو شخصى: "الذاكرة الانفعالية"، وكل ماهو فنى: "الذاكرة الدرامية"، وما بينهما أسسنا ذلك المستوى الارتجالى المباغت.

الممثل قبل البدء بالبروفة مسكون بتراكم هيجانى من الصور: الولادة، البيت الأول، الطفولة الأولى، الحجر الأول، المحلة، القرية، النهر الأول، الشمس الأولى، القبلة الأولى، التظاهرة الأولى، السجن الأول، النفى الأول، المسيح الأول، الصليب الأول، الدمعة الأولى، الانكسار، الانحناء، الارتطام بالأرض، الانغراس فيها، الانتزاع، الانقذاف الأول، سوق هرج ومرج، بيع وباعة، سوق عكاظ، القضية، الطفيليين على القضية، التجار، السماسرة، المقدسين، المصلين، الأبطال الأسطوريين، المجازر، دير ياسين، شاتيلا، هامات الرجال، صراخ النساء، تظاهرة الأطفال.. إلخ.. تلك هى ذاكرة بروفاتنا اليومية.

والممثل فى المسرح الفلسطينى هو فى صلب يقظته يريد أن يكون طاقة للارتجال، لهذا وفى بروفات: "خيوط من فضة"، و"ثورة الزنج"، و"العائلة توت" حددنا مفهوم الارتجال المعاصر بعدة وسائل، كنا نريد لبروفاتنا أن نبدو فيها قديسين وشهداء، شهودا وهراطقة، نصل إلى أقصى الشعر ثم ننزل إلى وحشة سرمدية ملعونة، ما الذى سنفعله بهذا الحشد وهذه التظاهرة من الارتجاجات الجسدية الملغومة؟

فـى بدايـة الـبروفة يتربـع المـثل على عرش مخيلته ويطلب زمنًا مديدًا للتفجير. الممثلة كـانت تترقـب جـنة مـن الفراشـات المعاكسـة. كـنا نحـدق ببعضنا وكأننا فى لحظة القيامة، لقد اتخـذت الـبروفات شكل القيامة الحقيقية؛ الممثل فى المسرحية الفلسطينية لا يمكن أن يسكن فى الحيـاد، وهـو فـى بحـثه سـيكون بعيـدًا عـن الترهـل. والاسـترخاء. وباجـتهاده عليه أن يجمع الفضـاءات المسـلوبة ويعمـرها فـى روحـه أولاً. وممثل المسرح الفلسطينى ليس كتلة احتلالية لفراغ أجـرد، بل هو منبعث مع البيئة الصوتية والبصرية، عندما نقول: "منبعث" فإننا نقصد أن جسده وصـوته فقـط همـا المعمـار الـنهائى للعمـلية المسـرحية، نحـن لسنا بحاجة إلى خشب، وأسمنت، وحديد، وبناء بيوت، وسينوغرافيا طاغية بأضواء التماعية وبراقة أو زاهية.

إن سـينوغرافيا المسـرح الفلسـطينى هـى جسـد المـثل وحـده، إنـه هو فضاء المسرح، هو معماره، جسده البناء الهندسى المرتجل الذى من خلاله يبنى ويهدم آلافًا من الصور المتلاحقة. إن جسـد المـثل وصـوته نافورتـان مفتوحـتان إلى المجـاز، وجسـده وحـده يقدر على تأسيس البلاغة القصوى للتعبير.

صـوت المـثل فى "الثالث" هو حالة استحداث الأصوات، تسللى وليس هجومياً.. يحوم حـول آذان المـتفرج ولايدخـل إلا فـى لحظـة تأثير محددة يقتضيها الفعل المسرحى. لهذا تقاربنا، كمخـرج وكممـثل، فـى رسـم صـورة شرطى الأحـلام الـذى تحول إلى "الثالث"، ودرسنا مقدماته الجسدية والصوتية كما أوغلنا فى بحث وجوهه الثانية والثالثة، ومقابل "الثالث" كانت فضة.

ففضة المرأة السفينة، سفينة نوح التى تحمل المدينة على ظهرها وتدور عبر الأمصار، تكبو قوائمهـا لـتغوص فـى دم أولاد العمومـة، وفضـة مطـرزة بالـنرجس تحلم بالفضاء المفتوح.. وتسكن بالفضاء المنغلق.

لم نكن نريد لهذه الشخصية أن تكون أحادية، ذات بعد فكرى وجمالى واحد، لقد بحثنا طويـلاً لكى تلبس هذه المرأة لباسًا مختلفا يجمع بين السلطة القامعة والواقع المقموع، إنها اللحظة المكـثفة الـتى يعيـش فيهـا الفلسـطينى عـلى حافة الجنون، وهى اللحظة نفسها التى يعيش فيها الإنسان العربى حالة من الانهيار المجنون أيضًا.

كيـف تكـتب فضـة تاريخهـا وتوثـق صوتها؟ إنها المفارقة الأكثر هولاً والتى تقف كشاهد مذبوح وكشهيد. ففضة كانت صباح الأغنيات فى "الفاكهانى"، وخفقة الطير فى "برج البراجنة"، وارتعاشة الندى فى "شاتيلا"، ودمعة الحزن فى "صبرا".

ـ هل أنت امرأة أم سفينة؟

ـ أنا امرأة تحمل سفينة وسفينة تحمل امرأة.

تنعـتق فضـة نحو مجهول دام من لحظة العرس الأسطورية. ثمة عرس كونى يهيؤه البحر وتهيؤه السماء والبر، عرس من نوع فريد. عرس الذبائح والأزقة الموقوتة والموقوفة، ونجم، زوجها، يتقدم فى فضاء مسرحى متكسر يميل باتجاه الأرض ويترك السماء خفيضة تهبط عليه، نجم عرس الـليل والقـداح، فـراش الموانىء، نجم زيتونة القيامة، يتقدم طالعاً من الأسطورة باتجاه فضة. ثمة زغاريد وموسيقى وكلام، ودرويشيات محمومة محمولة على ظهر الخيول. خيول تستيقظ فى صباح أرعن، تنتبه إلى رائحة الجثث وتتحول عيونها إلى كاميرا تلتقط مشهد غرز الخناجر.

ـ لابد من عرس.
ـ لابد من عروس.
ـ لابد من عريس.
ـ لابد من صبى.
ـ لابد من زفاف.
ـ لابد من ولد.

ذلك هو قدر فضة المعلقة فى سماء شكسبيرى، إنها كورديليا البراءة وأوفيليا العذاب، هى لير المنقوع بالجنون، وهاملت السيوف المسمومة التى غدرت به.

ينهض العرس على الماضى والمستقبل، تنهض العروس والعريس، تنهض الخيول.. يبدأ النقر.. الخيول تنقر وتضرب الأرض بحوافرها كأنها تعرف الفجيعة القادمة. العرس يطير ويمنح لجسده أجنحة وألوانًا.. يطير.. يطير حتى تباغته عاصفة مجنونة تطعن الخيول و(نجم) الذى يرتطم بالأرض.. ففضة تحمل تابوته. إنها "لير" المنعتق صوب العاصفة.. سيل من الأغانى والجرافات والتوابيت..

انتهت البروفة الأولى فى ذلك اليوم، رجع المثلون إلى ذواتهم، يتأملون ما قدموه فى البروفة الماضية وما ينبغى تقديمه فى البروفة القادمة.

"خيوط من فضة" والبروفة المتقدمة:

وسط عبث الرصاص وتطاير الرؤوس ونكوص الكون فى المخيمات وحولها رددنا كلمة مسرح بحذر شديد.. سيبدو المسرح فى هذه المرحلة من المذابح قليل الأهمية وربما من المغالطة أن نذهب نحن إلى بروفات مسرح وعرض الجثث فى الفاترينات وعلى قارعة الطريق ـ قائم على قدم وساق.. وليس لنا ما نفعله سوى التمسرح الذى سيكون حقيقيًا بمقدار ارتباطنا كمسرحيين بالحدث الراهن..

راهنية الواقع اليومى تدفعنا للمخيمات، للتعبير عن مكنوناتها الدموية، فى البروفات الأولى انتهينا إلى أن المخيم فى مسرحيتنا الجديدة هو فضاؤنا الموسوم بالدم، وأن مناخه الساخن هو هواؤنا، وفكرتنا الجديدة، فى "خيوط من فضة" التى نبعت من الحريق ومن جنون الحياة داخل المخيمات. كيف ـ إذن ـ ننقل المخيم كفضاء منتزع إلى الخشبة المسرحية، ونحن الذين لا نملك سوى أجسادنا التى ستكون نقطة انطلاقنا الأولى والأخيرة؟

هل سنحمل عربات الدم وسوق الثبور؟ إن الهول يلف رئاتنا ويسحبنا إلى المقابر الجماعية. كيف سيكون طعم البروفة القادمة؟ بين أيدينا نص مسرحى نصفه من دم والنصف الآخر ارتجال ناقورة الدم. هل نبدأ؟

دخل المثلون واحدًا بعد الآخر قبل بدء البروفة بنصف ساعة، قلوبهم من جمر ورؤوسهم مكتنزة بالحسرة والألم واستنكار ما يحصل فى هذا العالم الواسع الضيق من دمار.. كان علينا أن نبدأ بالارتجال.. حسنًا، وافق المثلون ورشحنا عبد الرحمن أبو القاسم كى يكون فاتحة الفاكهة الناضجة من ذكريات وعمر مكتنز بالتجارب..

على خشبة المسرح الآن يقف المثل الذى حدد مهمته لهذه البروفة حول فكرة العرض.. وفكرة العرض مفادها العودة إلى المخيم لبعث حريقه وبطولته.. إن كل ما وضعناه من فرضيات للممثل توصله إلى الاتصال الوجدانى والانفعالى والمعرفى مع قضية شعبه. وتدفقت الذكريات من رأس أبى القاسم، وضعناه ووضعنا فى لحظة دراماتيكية مهولة تنبىء عن فهمه وارتباطه بأهله وتاريخه، سيل من الذكريات بدأ من عائلته، من مدينته الأولى، من شتائه الأول وزمهريره الأول، بدأ من لحظة اقتلاعه.. ذكريات مختلطة، مرة ونابضة، محزنة ومجروحة.. المثل فى منتصف الخشبة يبحث عن ملاذه، ينوح، يغنى، يصرخ، يهمس.. إنه يريد أن يلتقط الذروة التى سيتوصل لها عبر الارتجال.. وفعلاً انتهى إلى ذروة إفادة العرض المسرحى بعد ذلك. لقد كان الصدق إحدى سمات بروفة الارتجال التى ثابرنا عليها لمدة شهر كامل ومع المثلين كافة.

فى البروفة الثانية كنا نجرب بروفة الارتجال مع المثلة "حنان" التى رشحناها أولاً لدور فضة.. ولأن "حنان" ليست ممثلة مسرحية أو لم يكن المسرح بالنسبة لها هاجسًا فإن عفويتها كانت تطغى عليها.. تلك العفوية والتلقائية التى تعتبر كنز المثل.. إنها الآن تختبر روحها وجسدها وانتماءها للتمثيل.. هاهم زملاؤها ينظرون إليها ويترقبونها، ماذا ستقول لهم هذه الفتاة؟ أخذت الكرسى وجلست فى منتصف المسرح، لقد قربنا لها فكرة العرض المسرحى.. فضة فى

مخيم صبرا، اختلط زفافها بموت خطيبها، هاهى العربة، خيول مخبولة تمضى بالعروسين إلى فجر من نار.. فى لحظة موت عريسها ينقلب العرس إلى عزاء.. ماذا ستفعل فضة فى هذه اللحظة بالذات؟ ماذا ستقول؟ أية مفردة ستلفظ؟ بعد محاولات كثيرة وبعد معاناة شديدة وانتظار طويل انفجرت الممثلة "حنان" وكأنها أمام حالة رعب نادرة، لقد صعّدت الفرضية إلى المستوى الذى كنا نطلبه منها.

ربما كان أحد الأسباب المهمة لنجاح "حنان" فى تلك اللحظة هو ذلك الاختلاط بين ما هو حقيقى وما هو فرضى.. كانت الممثلة تعيش فى تلك الأيام محنة حقيقية وشاقة، لقد مات أخوها فى "صبرا" قبل أيام معدودة من البروفات.. قبله استشهد لها أخ آخر فى سجون بيروت مما أدى إلى اضطراب أمها وأخواتها وإخوانها الذين بقوا فى "صبرا" و"برج البراجنة" طوال فترة المذابح.

كان للارتجال معناه ونتائجه المرضية عندما استقت "حنان" لحظتها الدرامية من وقائع حياتها الإنسانية.

تحدثنا فى ذلك اليوم عن قيمة الذاكرة الانفعالية وخصوبتها واكتنازها فى عقل المثل.. إن كل الحوادث التاريخية والمعاصرة، وكل ما له علاقة بمسيرة الأفراد ممن رسخوا البطولة فى حياتهم، كذلك كل الوقائع التفصيلية للبشر العاديين، وكل ما له علاقة بحركة الشارع اليومية من لقطات سريعة معبرة ستكون فى ذاكرة المثل ككتاب ينفتح ساعة البروفات ليتم الاستعانة بها فى عمله، إن قيمة عقل المثل ومعرفته ستكون لها الأهمية القصوى عندما تكون قصدية لاقطة، لها حساسية قصوى فى رؤية الحياة وجذبها لسجله وذاكرته الخاصة.

ذهبنا بعد بروفات ذلك اليوم إلى بيت "حنان" بعد أن عرفنا أن أمها قد جاءت من بيروت بعد فجيعتها بابنها. الأسود قابع فى أم "حنان".. صمت وذهول يلفانها.. لا تستطيع الكلام.. حاولنا أن نكلمها .. لا أمل.. إنها شاردة مع موت ابنها..

هل الأمهات آلهة على الأرض؟ من أين لهن كل هذا الصبر المهول؟ يا لها من أمومة مجندلة بالحديد ومطوقة بالحريق. خراب هى الشوارع والمتاريس، خراب هى الزهور، خراب هى الأغانى والمسرات.. خراب.. خراب.. حتى مطلع الفجر.. خراب هى الأرض التى تبعثر الأمهات وتدفعهن للندب والجنون.. قربت الأم ابنتها منها.. وقالت لها:

- يا بنتى (مدت يدها إلى بطن ابنتها حنان).. يجب أن تحملى.. سنسميه جلال .. (جلال اسم ابنها الذى استشهد فى صبرا).

بروفة اليوم الآخر:

استقر دور فضة على "ندى حمصى" لانشغال الأولى وعدم قدرتها على تحمل صعوبة الدور فمثلت شخصية "الرابع" أحد الأدوار المهمة فى المسرحية.

المثلون مستنفرون تمامًا.. ففى بروفة اليوم لديهم الكثير الكثير.. على فضة الآن أن تلعب دور الملك لير.. منذ الوهلة الأولى حددنا الصراع بين فضة الممثلة ذات الفرادة فى خيالها وبين ممثل زميل لها يريد ترويضها كى يبطل فعل خيالها من أجل البقاء فى دائرته.. كلما اندفعت فضة فى التنكر لدور من أدوارها يندفع هو الذى أسميناه فى المسرحية "الثالث" المربوط بشخص أعلى منه أسميناه "الرابع" وراء ظلالها.

إذا كان لابد لفضة من لعب دور الملك لير فسيلعب الثالث بالضرورة دور البهلول الذى يدعى الجنون.. العربة فى منتصف المسرح.. والصليب ينتصب فوق العربة على ظهر كورديليا المشنوقة.. تبدأ المسرحية مع فعل مسرحى عاصف.. الملك لير وسط الزمهرير والجنون.

فضة (لير): (تصرخ) ازفرى يا رياح وشققى خديك.

وأنت أيتها الأمطار.

صبى علينا ماءك حتى..

تغرقى كل شيء..

ما نحن إلا ممثلون هزليون.

نقرت الغربان حدقاتنا حتى

أحالتنا إلى عميان يجرون

سفينة لا قلب لها ولا رئة.

صليبنا على ظهورنا نشق المدن والبحار. ندق النواقيس.

عيوننا عطشى إلى ضوء الله .. قيامة. قيامة.

إنها القيامة.

فى هذه اللحظة تستفز "ندى" جسدها بحس عنيف وقوى فتصل روحها وجسدها إلى توحد ينذر بالعاصفة ويعطى للمشهد المناخ المطلوب.

نحن ما زلنا فى إطار الارتجال رغم أن بعض مفردات النص أصبحت فى متناول اليد.. والارتجال هنا صار يخص الجسد الذى سينطق الكثير من الكلام المجازى، ذلك الذى يعجز الكلام نفسه عن الوصول إليه.

مع جسد "ندى" وطاقتها الجسمانية ومع ملاحقة عبد الرحمن "الثالث" واندفاع حشرجته وحضوره أحسست بالراحة من البروفة الأولى. وبعد إعادة متكررة لمشهد لير أحسسنا وكأننا أنجزنا مرحلة مهمة فى عرضنا المسرحى ألا وهى التغلب على عقدة الخوف من البداية.

على مسرح ابن رشيق فى تونس ما زلنا نجرى تمارين "خيوط من فضة".. ولعل أول ما أفزعنى من البروفات هو اكتشاف إحدى علل "ندى حمصى" بعد ثلاث أو أربع بروفات .. وبعد أن أصغيت إلى نطقها وإلقائها تبين أن كل كل حرف "ص" يخرج من فمها (ث).. ومسرحيتنا التى امتلأت بمفردة "صبرا" ستتحول كلها إلى "ثبرا".. وهذا يعنى أن كارثة ستحل بعرضنا القادم.

أصغيت فى البروفة الأخرى إليها بإمعان أشد فإذا بعدد الصادات فى المسرحية لا يحصى.. فماذا سأفعل مع ممثلة حملتها معى من دمشق إلى تونس؟ هل أرجعها بسبب حرف الصاد اللعين هذا؟ وساوس كثيرة انتابتنى.

ها هم الممثلون مرة أخرى فى بروفة جديدة.. وبعد مرور عشرة أيام من المخاض والصراخ والتأمل والجنون، حققوا تلك القفزة فى تجاوز ضغط النص. أصبح النص المفتوح المقترح عن طريق الكتابة والارتجال بين أيديهم. فجأة وجدنا أنفسنا وكأننا نركض بالبروفة فى الطريق الصحيح.. والذى ساعدنا فى ذلك هو المزج اللذيذ بين ساعات البروفة وبين ما يدعى بساعات الاستراحة فى البيت، أو فى حقيقة الأمر لم يكن هناك شيء اسمه الاستراحة فقد تحولت إلى حوار لمائدة مستديرة. ففى لحظات الغداء كان ثمة حوار ساخن عن بروفة اليوم والبارحة، وبشكل رائع توصلنا إلى الطريق المطلوبة فى المنهج اللاتقليدى. ننتهى من بروفة الصباح (الارتجال + الحركة الجسدية) لكى نحقق على مائدة الغداء المناقشة ثم لنعود إلى بروفة المساء وبعدها خلال ساعات العشاء نعود إلى مناقشة الممثلين للنص. وبينما يذهب الممثلون إلى أحلامهم التى تطاردها البروفات أيضًا أنزوى بعيدًا كى أعيد كتابة المشهد المقترح للتعديل.

مشهد مكبث:

بعد أن حققنا فى مشهد الملك لير الدخول فى الجو الكارثى: جو الطبول والعويل. بدأنا من العرس والتابوت وموت كورديليا كى نعطى لفضة رحابة عالية فى الارتجال، أصعدناها على

سفينة أو عربة على هيئة سفينة وأطلقنا للسماء نداء التجوال والنفى... فضة : ممثلون جوالون. نأكل الشظايا. نمشى على زجاج محترق... جوالون من منفى لمنفى.

من دار لدار. جوالون فى البرية، جوالون، جوالون.

دخلنا فى مكبث لأننا كنا نريد أن نكشفه ونعريه، فقربناه من قضيتنا. أردنا أن نسحب فكرة شكسبير باتجاه فكرتنا وأن نبعثها فى الإطار الفلسطينى. ووفق اقتراح التمرين كان على فضة أن تمثل ليدى مكبث، للمرة الثانية وبعد أن لعبت الملك لير كى تكشف كرهها العميق، تلعب الآن ليدى مكبث كى تكشف شهوة الدم عند مكبث، مكبث الآن هو السلطة، بكل ما تشتهيه من رغبة عارمة لتضليل القضية، بل دفنها ودفعها إلى منطقة الظل. فضة تستغل لعبها دور ليدى مكبث كى توصل دكتاتورية مكبث بدكتاتورية عصرنا.. إنها تحرضه على المضى قدمًا فى طعن ابن عمه ذى الكوفية المرقطة.

مكبث: أريد لطعنتى أن تكون خاطفة وسريعة وأن تأتى فى الصدغ أو فى بؤبؤ العين.

فى خطة الإخراج الجوهرية بنينا عالم "خيوط من فضة" على الفرضيات التالية:
- فضاء مسرحى مفتوح لا تعرقله الموبيليا ولا الخشب ولا تشاكسه الاكسسوارات أو تقف ضد ضروراته.
- ممثل مسرحى مفتوح الجسد، منعتق، ينطلق فى الفضاء المسرحى المفتوح.
- تطويع جسد الممثل إلى الفراغ للتلاؤم معه مرة، ورفضه أخرى.
- حركة (ميزانسين) تعتمد الهجوم والهجوم المضاد عبر أجساد الممثلين واندفاعاتهم كل حسب فكرته وضروراتها.
- التقدم إلى الأمام - قرب الجمهور كى ينتقل عَرَق الممثل ولهاثه وجنونه إلى ضمير المتفرج وبصره.

انتقل العمل مع ممثلى المسرح الوطنى الفلسطينى من إطار التعثر الأول (علاقة الممثل بالمخرج) إلى إطار الفهم المتبادل الذى ذلل الكثير من صعوبات العمل. وأمضينا زمنًا طويلاً نناقش معنى البروفة الحديث.. ما البروفة؟ ذلك سؤالنا الأول، طرحناه بوضوح وصراحة كى نتخلص من الالتباس الجوهرى الذى يخص الفن. هناك مسرح اسمه مسرح الكلمة ضرب جذوره فى أرض المسرح العربى حيث حوله إلى السمع وليس البصر.. العمل بالكلمة لا يضع الممثل المسرحى إلا فى حدود لسانه المرتبط بمشاعره، وعلى أهمية هذا النوع من المسرح وتاريخه المشهود فى تقدم الحياة المسرحية إلى الأمام، إلا أنه يشكل نقطة خلاف جوهرية مع المسرح المعاكس، المسرح الآخر الذى لا يتعامل مع الكلمة بوصفها منطلقا مخزونا بالصور التى ستتفجر بعد حين كى تتحول إلى البصر.. ما بين نطق الكلمة والبحث فى مدلولاتها اللفظية وبين تحويلها إلى طاقة صورية (بصرية) مسافة واسعة للتأمل.

هكذا رفعنا شعارنا الأول، نعم للكلمة ولكن كى لا تكون الوسيلة النهائية فى مخاطبة المتفرج . أخضعنا جسد الممثل إلى تمارين شاقة، ارتجالية لها علاقة بكيفية نقل مفهوم العمل من السمع إلى البصر.

مسرح البصريات:

أ لأنه يمنح الفرصة للشكلانية التجريدية؟ كما يسميها البعض؟ أو لأن البصر (الصورة) هى أصل المسرح؟ لماذا نلح على العين أكثر من الأذن؟ ماذا سيتبقى من شكسبير لو أننا نقلنا نصه وقدمنا له قراءة سمعية فقط؟ هل من دور للمخرج فى تعامله مع الكلمة خارج وجودها فى النص؟ وبالقدر الذى أصبحت مشكلة العلاقة مع الكلمة (المسموعة) والبصريات (المعروضة) مشكلة مسرحية عالمية وعربية فإننا وفى إطار بروفاتنا المسرحية (مع المسرح الفلسطينى) عانينا كثيرًا كى ننتقل من مفهوم إلى آخر.

العرض الأول لخيوط من فضة فى مهرجان قرطاج:

اليوم سيقدم ممثلو المسرح الفلسطيني كل وسائلهم في التعبير عن بطولة شعبهم. واليوم سيكون الامتحان عسيرًا جدًا، لم تحالفنا الظروف كي نحقق بروفة لا مع الإضاءة ولا مع الديكور، بعد دقائق سيبدأ العرض المسرحي، الفرقة الموسيقية حضّرت النوتات وصاحب الإيقاع ينذرنا بنظراته، الجمهور بدأ يأتي، طلبت المثلين كي أتكلم معهم الكلام الأخير قبل العرض المسرحي، اصطفوا وحالة من الرعب جعلتهم في اللاوعي، هل كنا نسمع بعضنا تلك اللحظة؟ بل هل كنا نبصر ما حولنا؟ قلت للممثلين قبل العرض بدقائق قليلة ما يلي:

١- سنضع الشعب الفلسطيني نصب أعيننا، وليكن دم المذابح جمر قلوبنا وأجسادنا.
٢- لنعطِ لأدائنا مساحة للارتجال الخاطف وأن ما سنعرضه اليوم ينبغي ألا يشابه بروفات البارحة، عرض هذا اليوم هو لهذا اليوم.
٣- سنعتمد بالدرجة الأولى على صدق المثل وإيمانه وطهرانيته وقداسة قضيته.
٤- العرض ينبغي أن يكتسب طابع الهجوم المباغت والسريع.
٥- ينبغي إعطاء أعلى طاقة للجسد والصوت والصدق...

ساعة العرض:

إذًا نجح العرض الفلسطيني وتفوق المثلون! لقد تأكدنا بما لا يقبل الشك أن عظمة الشعب الفلسطيني هي وراء نجاح هذا العرض الفلسطيني.

رقصة العلم..

ورود الموتى

الكتابة أولا:

أصبح لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني وقعا واضحا على حركة المسرح العربي الحديث كما أنها - الفرقة - أصبحت أمام التزامات جدية، وامتحان عسير، لها سجل أعمالها المسرحية عبر تاريخها الذى تعامل مع القضية الفلسطينية تعاملا نضاليا أمينًا لحياة الشعب الفلسطيني.

ومع اتساع ظلال الفرقة وتبلور مشروعها المسرحي، وتثبيت بعض كوادر المثلين فيها كمحترفين ومتفرغين للمسرح، أصبح أمر الكتابة لهذا المسرح أحد أهم الإشكاليات التى تواجهها الفرقة.

وكي تنهض الفرقة بمسعاها المسرحي، لابد لها من كاتب دراما متفرغ أيضا ليستطيع أن يوازن مسيرة الفرقة كتابيا، وبما أننا بصدد الحديث عن الكتابة الفلسطينية للمسرح الفلسطيني فإننا أسسنا سيناريو عروضنا المسرحية التى اعتمدت بالدرجة الأولى على مفهوم كتابة العرض المسرحي، بحيث يلعب الإخراج والتمثيل الدور الراسخ في نضوج العرض المسرحي، أي أننا لجأنا إلى مفهوم كتابة ثانية، وليس ذلك للخروج من مأزق ندرة النصوص الدرامية الفلسطينية بل لطبع الفرقة بطابع (بحث) يستمد وجوده من اجتهاد الفرقة المسرحية نفسها وانتماءاتها إلى حداثة الرؤية المسرحية سواء على صعيد الكتابة الأدبية أو الكتابة الارتجالية الجسدية والبصرية.

ومسرحية "رقصة العلم" ما هي إلا استجابة لغرضين، أولهما: الدخول في حداثة مفهوم "السنوغرافية" المسرحية و"الدراماتورجية" التي تهيىء لنا الاستعداد لتكوين جديد. وثانيهما: بزوغ الانتفاضة التى قدمت للسياسة أيضًا حداثة في مفهوم الثورة الخلاق.

بناء على هاتين الضرورتين تدارسنا فكرة عرض مسرحية "رقصة العلم".

الانتفاضة:

تضعنا الانتفاضة، كفنانين مسرحيين، في جوهر إشكال جديد، بحيث تعيد لنا وعلينا السؤال الأول الذى انشغلنا به دهورًا: هل من نهضة لمستضعفي الأرض؟ هل من نهوض جماهيري عربي، يخلخل الجبروت المتسلط على رقاب الناس منذ زمن طويل؟

الوقائع المتلاحقة على صعيد الساحة العربية تجيبنا بالنفى وجوهر السبب أيضًا أصبح مكشوفًا ولا يخفى على أحد.

الضحية أصبح مروضًا والجلاد تفنن فى ترويض رعيته وثمة تقنيات ووسائل وضعت الجلاد فى خضم مدرسة حديثة لاكتشاف وسائل ترويض جديدة سيكولوجية وجسدية ومعرفية أى أن وسائل إنتاج القمع لم تعد متخلفة كالبارحة بل أصبح لديها الممكنات الحيوية الحديثة فى تحويل الفرد ومسخه. ثمة انتفاضتان: الأولى صاعدة أو تحريرية وطليعية، تقود المجتمع الفلسطينى والعربى نحو الانعتاق، والأخرى انتفاضة مقلوبة يقودها جلادو عصرنا الذين رشحتهم الأحداث عبر المسلسلات الغامضة لاعتلاء منابر السلطة، مصطحبين معهم مقاصلهم كى يحتكموا بها لعصرهم.

لقد شربت السلطات شعوبها خمر القمع بحيث يدمنون تلبس الضحية، يسيرون بجانب المقصلة، فوقها أو تحتها، رغم مباغتة المظاهرات، أو تعارضات سرعان ما تحولت إلى المتحفية لقد أصبحت ميزة هذا العصر اكتشاف وسيط، يزين و"يمكيج" العلاقة بين المتسلط والمسلط عليه.

الأمل الفلسطينى:

فى ذلك النهار الحديدى خرجت جوقة فلسطينية ملثمة وبيدها أعلام وحجر وجمر، كى ترشق الهزيمة وتهزمها تمامًا فى ذلك النهار كتب البيان الأول للمجد الجديد.. وبالقدر الذى نتوقف لأن يكون نهار الحديد والحجر معممًا وشاملاً لأمة طال الرهان على صحوتها.

بهذا القدر يضع الفن على عاتقه المضى مع الانتفاضة فى طريق واحد ورغم أن الفن سيكون أقل من فعل التاريخ العظيم هذا مهما اجتهد فى بلوغ الذروة إلا أن تجاوز الفرجة عليه والانخراط فيه أمر فى غاية الأهمية، لهذا فكرنا بعرضنا الجديد "رقصة العلم".

هذه المرة ستكون بروفاتنا قوية مملوءة بالحيوية والاندفاع لأنها ستقع تحت سحر الانتفاضة أو أن الانتفاضة ستملأ رئات بروفاتنا بالهواء النقى، وربما كانت العقبة الوحيدة والشاقة فى مسرحيتنا الجديدة هى: طرح السؤال أولاً: كيف سنحقق هذا العرض دونما شعارات ولا خطابات؟ وما الطريق الذى سيوصلنا إلى فن مختلف؟؟

فى البروفات الأولى حددنا سمات الكتابة الجديدة التى نريد التوصل إليها.. وخرجنا بما يلى:

١ـ الانتفاضة عمق العمل الداخلى، تنتشر فى حياة الشخصيات عبر حكاية بسيطة تسهل على المتفرج الحدث وتدفعه للأمل الجديد.
٢ـ ألا تكون الانتفاضة وسيلة لتقديم الوعظ والنصائح والخطابات المجانية.
٣ـ أن تكون الكتابة حية وجديدة فى طريقة عرضها للانتفاضة، دونما تفلسف أو غوغائية معتمدين على الكتابة الثالوثية:
أـ الكتابة النصية (النص الأدبى).
ب ـ الكتابة الإخراجية.
ج ـ كتابة الجسد.

خمسة فلسطينيين، ينوون السفر إلى دولة عربية لعرض مسرحيتهم.. يدخلون المطار ولا يخرجون منه بسبب فلسطينيتهم، لهذا يقررون التنكر، واللعب داخل المساحة المغلقة التى احتجزوا فيها.. هذه حكاية المسرحية باختصار شديد.. وعرضنا سيتحدد بالضبط داخل الحيز المغلق هذا، حيث سيكتب العرض حكايته مع طائر النورس المتفرد بطيرانه، التواق لهوائه وريحه واستقلاليته، والذى يجرى عليه فعل سحب الهواء من سمائه كى لا يطير إلا بالشكل المقترح عليه، ووفق القوانين والاعتبارات التى لا يؤمن هو بها، والتى ستفرض عليه قسرًا، رغم محاولات الإيقاع به، إلا أنه وفى النهاية يطير ويحلق ويسمو بجناحيه عبر سمائه المليئة بالموت والمؤامرات.

الميزانسين:

من أين تنبع الحركة؟ وما مفهومها؟ أهي ترجمة لملاحظات المؤلف التي وضعها بين قوسين (قيام، خروج، جلوس، دخول. رفع يديه، دمعت عيناه، صرخ.. إلخ) أم استجابة جسمانية لروحانية النص الدرامي؟

عدد غير قليل من المخرجين والممثلين يتعاملون مع الحركة على أنها هندسية تخدم النجم المسرحي، بمعنى أن يصمم المخرج خطته لإبراز أحد ممثليه. الذي يعتبره مركز فعل العملية المسرحية.

وعدد آخر، تعني الحركة بالنسبة إليه تنفيذًا إداريًا لنقل النص، ولن تتعدى الميزانسينات عنده سوى حركة في إطار المثلث المقترح.

أما الاقتراح الثالث، فيأتي من الإخراج الذي يصر بقوة على أن الحركة هي فعل خلق ينبع بشكل عفوي وتلقائي من استجابة روح وجسد الممثل لروح العرض ومهندسه (المخرج المعاصر).

لهذا سيكون مفهوم الميزانسين الحديث هو كشف الوجود الجديد للصورة الجديدة عبر اكتناز مفردات النص الدرامي الموحي والدينامي.

في مسرحيات المسرح الوطني الفلسطيني سواء "العائلة توت" أو "خيوط من فضة" أو "ثورة الزنج" ثم "رقصة العلم" حاولنا أن ننفذ هذه الوصايا، كي نستمتع بالكشف، وصلنا أم لم نصل، تلك حقيقة متروكة لعين النقد الموضوعي. وللجمهور الحريص على التضامن مع هذه الأطروحة.

سألنا أنفسنا كثيرًا: لماذا هذا الاهتمام بالجسد؟ وهل سيكون هذا على حساب الكلام؟ أيهما أقرب إلى نبض وعين المتفرج العربي؟ الصورة أم الكلام؟ الحكاية البصرية أم الحكاية الأدبية؟

أعتقد أن الكلام رغم جماليته وبلاغة معانيه. ورغم استعداد المتفرج لتلقفه، كونه يشكل علاقة سهلة غير معرقلة لصيرورة الحكاية، إلا أن للعين سحرًا يفوق سحر الكلمة لحظة الفرجة.

لقد خرجت الحركة من الممثل ومن المخرج دونما قسر أو وصاية أو فرض مسبق حتى أننا لم نستطع أن نتلمس بالضبط متى تحققت الميزانسينات في عرض "رقصة العلم" فجأة وجد الممثلون أنفسهم وقد أنجزوا حركتهم، وقد تبلور من ذلك التلاقح الخفي بيني وبينهم.

في رقصة العلم أصبح الإيقاع بالمعنى المعاصر ممنهجًا وضروريًا للدرجة التي لا يمكن الاستغناء عنه فهو يشكل الحيوية الدينامية لرقص النورس، الطائر الناري، الذي يفر بإيقاعه الراقص من ذلك الحصار المباغت الذي يعرضه للموت. ثمة صراعان إيقاعيان، أحدهما فلسفي مستتر يعيش داخل الطائر ليشكل جوهر فكرته المتمثلة بالحرية، والآخر خارجي يغذي الداخلي ويتغذى منه، وهو الإيقاع الحركي. لن يجد النورس خلاصه إلا عبر تشابك الإيقاعين.

بهذا المعنى أصبحت دلالة الإيقاع (النقر) مساوية أو معادلة لمعنى الإيقاع (إشارات الممثل). وإشارات الممثل لن تكتمل وحدها، وهي تتحرك في الفضاء المسرحي. لأن باعثها إيقاعي داخلي سيتلازم مع الإيقاع الخارجي (النقر) كي يكتملا كضرورة مجازية ومنطقية.

ونحن إذ نتحاور حول إيقاع العمل المسرحي الذي نحن بصدد إنتاجه فإننا سنذهب بعيدًا إلى ما وراء مفهوم الإيقاع الجسدي منه وغير الجسدي، حيث سنصل إلى بحث إشكالية موضوع الإيقاع، كونه بنية متكاملة، لها قواعدها ومنهجها الظاهري والباطني.

كلنا يعرف أنه ليس هناك عرض بدون إيقاع.. بل إن إيقاع العرض المسرحي يجد مستلزماته من إيقاع العصر الذي يتحرك على مساحته الكاتب والمخرج والممثل.

كيف هو إيقاع العصر إذن؟ لاهث؟ بطيء؟ حي؟ ميت؟ .. نحن نستنبط إيقاع عروضنا المسرحية من ينبوع الحياة الإيقاعي المبني على الاختلاف العنيف في مظهره وفي جوهره

فالظاهرى البطىء الذى يحوى فى جوهره حالات من التوهج والعنف وآخر جوهرى وسريع فى شكله الظاهرى إلا أنه إيقاع أجوف فارغ لا حياة فيه، وإيقاع ثالث ليس فيه الجوهرى ولا الظاهرى والحياة الإيقاعية لشخصياتنا على المسرح لابد أن تجمع الجوهرى المستتر فى عمقه، والخارجى الظاهرى المعلن، وكى يكون العرض المسرحى متنوعًا ومتدفقا يجب ألا يكتفى بإيقاع واحد، على صعيد العرض أو الممثلين، أو الحركة.

إن إشتباك الحى بالساكن، واللاهث بالبطىء هو قدر الإيقاع الجديد.

ففى مسرحية "رقصة العلم" كان هناك إيقاعان: أولهما طبيعى، حياتى، يجد مدلولاته فى الإيقاعية عبر تطور الفعل المسرحى المرتبط بالحكاية المسرحية، والآخر شعرى مجازى ينبع من الأول ويتفوق عليه عبر الرقص.

بهذا المعنى يعود الإيقاع، كمفهوم حديث للمسرح، صراعًا داخل العرض وخارجه، وعبر هذا الصراع يتحدد مفهوم العلاقة الإيقاعية بين الجمهور والعرض المسرحى. إذن نحن أمام حقيقة جديدة فى العلاقة مع الإيقاع المسرحى، ألا وهى إيقاع الجمهور.

كيف يحقق راقص العلم أو ممثلو رقصة العلم إيقاعهم مع جمهورهم؟

قبل بداية العرض المسرحى يكاد يكون إيقاع الجمهور فى حالة من الثبات لأنه يأتى إلى العرض دون أن يعرف ماهيته، أى أنه الآن فى لحظة اللاإيقاع، أو لحظة إيقاع اكتسبها قبل قليل من لحظة معايشة مع وسطه الخارجى، حين يدخل قاعة المسرح فإنه سينتظر فتح الستاره، وسيعرضه اللعب المسرحى عبر الأفعال المسرحية إلى التخلخل فى طبيعتة مزاجه. كى يخرجه من لحظته الخاصة وإيقاعه الخاص ويدخله فى إيقاع الفعل المسرحى.

هناك استجابتان يقدمهما المتفرج للعرض، أولها الموافقة على الدخول فى المزاج وإيقاع العرض وثانيها نبذ إيقاع العرض والتمترس داخل إيقاعه الفردى والخاص.

وسواء دخل المتفرج فى إيقاع العرض، أم لم يدخل فإنه يكون مسبقًا قد حدد مفهوم العلاقة مع ما يجرى على خشبة المسرح.. لأن رفض الإيقاع من قبل المتفرج هو أيضًا الكشف عن نقاب إيقاعى آخر يخفى وراءه ذائقة المتفرج ورغباته وميله لطبيعة محددة من المسرح.

نخوض منذ البداية فى "رقصة العلم" صراعًا إيقاعيًا مفتاحه: رقصة الطير فى حالته الجنينية دونما انخراط فى الحكاية المسرحية، بهذا نحاول، عبر هذا المدخل أن نبذر بذرات أولى لمزاج العرض وطريقته، والحياة المسرحية التى سنقترحها على جمهورنا.

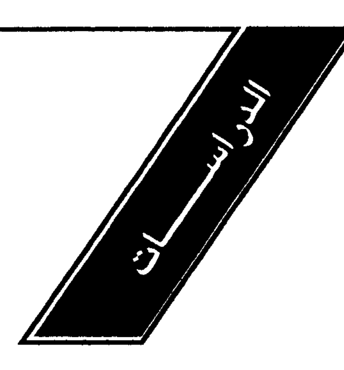
وربما سيكون لهذا المدخل معنى عندما يتبلور بالتدريج البعد المعرفى لعلاقة الراقص بالجماعة المسرحية من جهة وعلاقته بالجمهور من جهة ثانية.

ولأننا نتحدث عن الإيقاع فإننا فى عروضنا المسرحية، سواء فى "خيوط من فضة"، أو "العائلة توت" أو "ثورة الزنج" أو راقص العلم" نحدد الصلة الإيقاعية كأول مدخل للتجانس مع الجمهور، أو للتصادم معه، نحن نباغته بإيقاع العرض، نعرضه للاهتزاز، وذلك عن طريق خطتنا المسرحية القائمة على الهجوم والمباغتة والتعرض إلى مساحة المتفرج، أى أننا لا نلتزم بالحدود الآمنة للعلاقة بين المتفرج والعرض. نحاول فى أغلب الأحيان اقتلاع المتفرج من مزاجه وطريقة تفكيره كى نقذفه بمزاجنا نحن، .مزاج عرضنا المسرحى.

عرض "رقصة العلم" هو حالة اختبارية للتقرب من الوجدان الشعبى للناس، عن طريق رفدها بالرقص. فهل نجحنا؟!

في أعدادنا القادمة

١- النص الحجاجي العربي: دراسة في وسائل الإعلام	محمد العبد
٢- نحو علم ممارسة اجتماعي:	تأليف: لويكج.د.واكوانت
بنية ومنطق سوسيولوجيا بورديو	ترجمة: أحمد حسان
٣- البحث عن الذات فى التجربة العاطفية	سعيد حسين منصور
عند ابن زيدون	
٤- فاعلية التكرار فى بنية الخطاب الشعرى للنقائض	عبد الفتاح أحمد يوسف
٥- الشعرية المسرحية المعاصرة : سياسات ما بعد الحداثة	علاء عبد الهادى
فى العرض المسرحى	
٦- صرعى الغوانى والأغانى والحب والخمرة:	سعود الرحيلى
من أمثلة السخرية التناصية فى الشعر القديم	
٧- المقدس والشعرى فى إبداع محمد عفيفى مطر:	محمد فكرى الجزار
قراءة لديوان "والنهر يلبس الأقنعة " نموذجا	



الخطاب الديني في " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " :
نظـرة أخرى فى مصيـر " السّرديات الكبرى " ! .

سامى خشبة

النقد الثقافى : رؤية جديدة

عبد الله الغذامى

حبك النص
منظورات من التراث العربى

محمد العبد

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

الخطاب الدينى فى " بندول فوكو " بعد " اسم الوردة " :
نظـرة أخرى فى مصيـر " السَّرديات الكبرى " ! .

سامى خشــبة

قـد يـرى البعض أن البحث عن " الخطاب الدينى " ودلالاته فى عملين روائيين كتبهما عالم لغويات وأستاذ أكـاديمى " وسيميوطيقى " عقلانى صارم الموضوعية مثل أومبرتو إيكو ، سيكون نوعـا مـن الافـتعال أو تحميل الأمور أكثر مما تحتمل . وقد يعتمد هؤلاء على فكرة إيكو نفسه عن "حدود التفسير The Limits of interpretation "[١] غير أن ما يشجع على هذا البحث (بل قد يفرضـه) هـو الـتفاعل بـين مـا أصبح معروفاً عـن كل من تأسيس إيكو الفكرى ثم تطوره من جانب، وانتقالاته " الواقعية " المتزامنة مع برنامج انشغاله الأكاديمى من جانب آخر .

فـى مقدمـة كـتابه- بعـنوان : " **أومبرتو إيكو : الفلسفة والسيميوطيقا والإبداع الروائى**"[٢] يقول مايكل سيزر Michael Caesar (أستاذ الدراسات الإيطالية فى جامعة برمنجهام) : "إن إيمانـه الديـنى بـدأ يخـبو بعـد (فـترة) مـن الشـباب النشيط والعاصـف فـى (مـنظمة) العمل الكـاثوليكى ، وكـانت مرحـلة منتصف وأواخـر الخمسـينيات- بالنسـبة إليه- مرحلة أزمة دينية وسياسـية وجـدت حـلها- فـى الـنهاية- فـى نـوع مـن العلمانية الإنسانية ميزت كتاباته منذ ذلك الحين (غـير أنـه لا يمكـن لـمن كان قد حظى بمثل تعليمه وتربيته- كما يقول (إيكو نفسه) أن يفقد إحساسـه بـالدين).." .. إن إيكـو ، إذن ، ورغـم " علمانيته الإنسانية "- لم يفقد إحساسه بـالدين : المعـنى والفعاليـة ، غـير أن " حـركة الواقع " الاجتماعى / السياسى / الثقافى " أيضاً كانت تفرض عليه- فى اعتقادنا- انشغالا بما هو " دينى " الطابع والمصدر والأسلوب .

تحـت عـنوان : " الأسـرار والـهَوَسْ والقراءة النقدية Secrets, Paranoia and Critical Reading - يخـبرنا مـايكل سـيزر فـى الكتاب ذاته : " إن إيكو قام خلال ثمانينيات (القرن العشرين) بشن حملة قوية فى محاضرات تانر Tanner فى جامعة كيمبريدج عام ١٩٩٠ ضد ما دعـاه بــ : عقدة السِّـر : The Syndrome of The Secret فمن زاوية : رأى إيكو أن هذه العقـــدة (أو : الحالـة المرضية / الذهنية / النفسية) تؤثر فى كتل Swathes كاملة من الحياة الاجـتماعية ، والأنشطة ، والمعـتقدات . ومن زاوية أخرى ، كانت اهتماماته أكثر تحديداً : فقد رأى أن مـا يُضـفى قـيمة- وقـوة تـأثير- عـلى المعـانى الخفية ، التى تقاوم التفسير مقاومة بغير حـدود- إنمـا يمـثل فشـلا للفلسـفة ، ويمـثل- بشـكل خـاص- فشلا للفلسفة الأدبية ، أو للنظرية . ولذلـك فلابد أن ترتبط المعركة ضد عقدة السِّر بتأكيده (أى تأكيد إيكو) على حدود التفسير.."[٣] وهـو مـا يعـنى أن تأكيد إيكو على " حدود التفسير " إنما كان جزءا من جهده الفكرى ، النظرى للتغـلب عـلى مـا رآه فشلا للنظرية الأدبية (النظرية الثقافية) فى تحليل وفهم- و" تفسير " قوة تـأثير " المعـانى الخفيـة " وفى مقاومة " عقدة السِّر " التى أصابت المجتمع الإيطالى- السياسى / الـثقافى- بمـثل مـا كـانت قـد أصابت العديـد مـن المجـتمعات الغـربية - وغيرهـا- فـى أواخر السـتينيات ، فـى المرحلة التى كان إيكو قد توصل إلى حل لأزمته السياسية / الدينية- حل تمثل فى نزعته العلمانية الانسانية ، دون أن يفقد على حد قوله "إحساسه بالدينى " .

وقـد نحـتاج هـنا إلى نـوع مـن " توضـيح " العلاقـة- المباشـرة أو غـير المباشـرة- لا يهـم بـين انشـغال أومـبرتو إيكـو بـالواقع الاجتماعى / السياسى / الثقافى الذى اندمج فيه وانغمس- كعنصر ناشـط وليس فقط بوصفه كاتبا ومفكراً " سياسياً واجتماعياً " (فى عموده الأسبوعى فى صحيفة : إسبريسـو l'Espresso) وبـين انشغاله الفكرى والأكاديمى لتكوين نظرية فى السيميوطيقا تمثل حسب خطـته : أداة مـنهجية- وصـفية أو وظيفيـة- لـلنظرية الـثقافية ككـل ، وجزءاً من البنية المعـرفية لتـلك النظرية وأداتها النقدية من جانب آخر . ولقد قامت هذه العلاقة- بين الانشغال بـ " الواقـع " والانشغال بـ " النظرية " وتجسدت فى أعماله الروائية أساساً ، وخاصة فى الروايتين

الأوليين المشهورتين : **اسم الوردة The Name of The Rose** عام ١٩٨٠، ثم **بندول فوكو Foucault's Pendulum** عام ١٩٨٨ .

وقد رأى غالبية النقاد أن " **اسم الوردة** " كانت تمثل إحالة إلى صراع القوة بين قوى التمرد (الديموقراطية واليسارية والفوضوية الجديدة بشكل عام) وبين "السلطة " طوال الستينيات من القرن العشرين من خلال استحضارها نوعًا مشابهًا من الصراع بين الهرطقة الدينية والسلطة الدينية / الكهنوتية وبين قوى " علمانية " ناشئة جديدة . كانت تطل- وليدة- برأسها في خوف- وليس في استحياء- في عشرينيات القرن الرابع عشر . ولم يكن مفهوم " عقدة السِّر " قد تشكل بعد في ذهن إيكو ولا في كتاباته حين " قرر " أن يدرس- في الرواية- ذلك الصراع الواقعي (المعاصر) على مرآة الصراع التاريخي . ولكن " بندول فوكو " بدت أكثر تحديدا ليس فقط لأنها تدور في الحاضر الراهن أو بقربه- من أواخر الستينيات مرحلة عودة الشباب والطلبة - حتى صيف عام ١٩٨٤- مع امتلاء الساحة بأحداث العنف الدامية من جانب منظمات اليمين الفاشية والدينية ومن جانب منظمات اليسار والفوضوية الجديدة- وكلها لجأت إلى الاغتيال والحرائق والخطف السياسي والقتل إلى آخر الوسائل الإرهابية .. لم تكن " بندول فوكو " أكثر تحديداً لهذا السبب وحده، وإنما لأن إيكو- المتابع بـ " التفسير " أحداث الواقع- كان قد أنضج مفهوم "عقدة السِّر " .. ففي " بندول فوكو " لم يجد النقاد- وربما القراء أيضا- الإيطاليون والغربيون، صعوبة كبيرة في إبصار ما تموج به الرواية من إشارات إلى مناخ التآمر- والتفسيرات التآمرية والهوس بها- الذى ساد أوروبا الغربية- لا إيطاليا وحدها- في سبعينيات القرن العشرين التى امتدت بين التهديد الفعلي والمتخيل بالعنف السياسي وبين إصرار الجميع على تأكيد وجود مؤامرة ومؤامرة مضادة ، شاركت في هذه أو تلك- أو اتهمت بالمشاركة أطراف عديدة : من أجهزة أمن الدول السرية ، إلى محفل " ب-٢ " الماسوني و" دهاليزه " المظلمة الكثيرة المؤدية إلى أعلى مناصب الدولة من جهة وإلى رئاسة الفاتيكان نفسه من جهة أخرى .. ويقول مايكل سيزار : " كان الناس يعيشون " عقدة السِّر " في كل لحظة ينظرون فيها إلى صحفهم أو يديرون مفتاح التشغيل أو أجهزة التليفزيون "[٤].

ومع ذلك فإن الانتشار الواسع للاعتقاد في " الأسرار " - أو المؤامرات والمنظمات السرية وما إليها - ارتبط عند إيكو بشيوع إحساس عام باستعصاء " العالم على الإدراك " والفهم المنطقي وهو ما يبدو في أنحاء ومواقف وحوارات ومقاطع عديدة في " بندول فوكو " ؛ غير أن إيكو أيضا- في الرواية نفسها وفي مواضع أخرى - يرجعه إلى نشوء " حالة ذهنية " عامة أو شاملة ، يدعوها مرة بأنها : "انتعاش اللاعقلانية A resurgence of irrationalism- أو انبعاثها من الموت ويدعوها مرة أخرى بأنها : " عودة إلى العصور الوسطى ". وفي لقاء عام مع الناشرين في سوق فرانكفورت الدولي للكتاب عام ١٩٨٦ يقول إيكو : " حين يكف الناس عن الاعتقاد بوجود الله والإيمان به ، فإن هذا لا يعني أنهم لا يؤمنون بشئ ؛ إنما يعني أنهم يؤمنون بكل شئ " وهو ما سنراه واضحاً في نهاية " بندول فوكو "[٥].

ونحن نفترض أن العودة إلى اللاعقلانية ، أو إلى " العصور الوسطى" يتساوى - بشكل عام على الأقل- مع العودة إلى السرديات الكبرى "Metanarratives " الحاكمة (التى كانت حاكمة ! !) قبل أن يحكم عليها بأن تنقرض to be extinct في عصر الثورة التكنولوجية ؛ عصر إمكانية إنتاج المعرفة ، وتعلمها ، واستهلاكها بصورة فردية ؛ عصر سيادة " الوسائل- لا الغايات" على حد ما توقعه ماكس فيبر Max Weber في بدايات القرن العشرين، وأمن فرانسوا ليوتار على كلامه ؛ عصر القضاء على قدرة المعرفة وسردياتها الكبرى __ على تحقيق حالة أو حالات : " التوحيد " unicity __ من قبيل " الوحدة القومية" أو وحدة القوانين العلمية وعالميتها .. الخ .. نفترض أن إيكو ، وقد رأى أن شيوع " عقدة السِّر " كان تعبيرا عن تلك الحالة الذهنية/ النفسية/ العامة في حالة " انبعاث اللاعقلانية " و" العودة إلى العصور الوسطى " فإنما قد رأى أيضاً أن السرديات الكبرى Grand narratives التى حكمت تلك العصور لم

تنقرض أو لم تكن قد انقرضت، وإنما كانت قد بدت _ وإن بقيت _ كامنة _ هامشية، لردح طويل نسبياً من الزمن . حتى ظنها المابعد حداثيون (ليوتار أساساً) قد انقرضت وفقدت مبرراتها ..

غير أن إيكو ، وإن لم ينكر وجود " عقدة السِّر " فإنه فى الوقت ذاته أراد أن يطرح جذورها أو صورة قديمة " أصولية " لها على خلفية من الجدل (الصراع) بين " السردية الكبرى " للاهوت الكاثوليكى المستندة إلى تفسير خاص لكل من رؤية أرسطو ومنهجه المنطقى ورؤية القديس توما الأكوينى للكون من جانب آخر . و"السردية الكبرى " للحداثة _ فى مرحلة ولادتها _ مع بدايات القرن الرابع عشر _ استناداً إلى مزيج جمع بين تفسير مقابل للاهوت نفسه وبين تفسير آخر للمنطق الأرسطى ذاته، و" تجريبية " روجر بيكون وعقلانيته " الجديدة " من جانب ثالث.

غير أننا سوف نحتاج هنا إلى " وقفة " موجزة نبين العلاقة بين نظرتى كل من إيكو وليوتار: علاقة "التزامن / الجدل" بين نظرتين متعارضتين لوضع تلك السرديات الكبرى الحاكمة ولمصيرها.

ففى عامين متعاقبين نشر الفيلسوف الفرنسى فرانسوا ليوتار كتابه الأول _ سبب شهرته الأساسى : " شرط ما بعد الحداثة **The Postmodern Condition** " عام ١٩٧٩، ثم نشر عالم اللغويات والسيميوطيقا الإيطالى أومبيرتو إيكو Umberto Ecco روايته (المفاجئة والمفاجأة) الأولى : " **اسم الوردة : The Name of the Rose** " عام ١٩٨٠، ولكن ليوتار عاد بعد ثلاث سنوات من نشر رواية ايكو فنشر " أطروحته " الثانية الكبيرة : " التباين : **عبارات تتنازع وموضع نزاع The Differend : Phrases in Dispute** " عام ١٩٨٠ .. فعاد إيكو بعد سنوات خمس فنشر روايته الثانية ، والعجيبة : " **بندول فوكو : Foucault`s Pendulum** " عام ١٩٨٨ .. ونحن نفترض أن " حواراً صامتاً" أو ضمنياً كان يدور بين الفيلسوفين، موضوعه هو مصير "السِّرديات الحاكمة الكبرى The Meta Grand Narratives" ووضعها حسب المصطلح الذى صاغه ليوتار منذ كتابه المهم عن شرط ما بعد الحداثة. فى المجتمعات " ما بعد الحداثية " : السِّرديات التى كانت تحكم "إيمانات البشر " وتصوراتهم عن الدين والأمة والمجتمع والطبقة والعلم والمعرفة .. الخ .. وأن الحوار كان يدور حول ما إذا كانت تلك " السِّرديات الكبرى " قد تغيرت مصداقيتها لدى البشر ومبررات وجودها _ بحكم تطورها ذاته فى إطار المجتمعات : "المابعد صناعية / المابعد رأسمالية المعاصرة" _ حسبما أكد ليوتار، أم أن تلك السِّرديات تنبعث بقوة فى أشكال مغايرة من جديد، وتوضع _ مرة أخرى ومثلما كانت دائماً ـ موضع البحث والتساؤل الذى يدفعها إلى أن تتقولب فى صورة متجددة ستتشكل حسب كل سياق _ اجتماعى أو ثقافى أو معرفى ، حسبما رأى إيكو (فى كتابه المؤسس عن : " **نظرية السيميوطيقا** " ونشره عام ١٩٧٩ _ قبل عام واحد من نشر **اسم الوردة** ؛ وفى العام ذاته الذى شهد نشر كتاب ليوتار : "**شرط مابعد الحداثة** " وذلك رغم أن أومبيرتو إيكو نادراً ما استخدم مصطلح "السرديات الكبرى الحاكمة " .. ولم يستخدمه مطلقاً فى أية إشارة إلى " فكر " ليوتار؛ وذلك كله _ بالإضافة إلى ما سبق _ رغم بعد المسافة بين فكر كل منهما ومنهجه وعلاقته بالنظرية الثقافية بشكل عام .

كان ليوتار قد رأى فى " **شرط ما بعد الحداثة** "[٦] أن فكرة " المجتمع " ذاتها قد بدأت تفقد مصداقيتها (فى المجتمعات مابعد الصناعية المعاصرة) بوصفها شكلا "توحيدياً " _ مثلما تتمثل فى فكرة " الهوية القومية " . وأن المجتمع بوصفه وحدة Unicity وشكلاً توحيدياً ـ سواء أكان وحدة عضوية متماسكة (كما عند دور كايم). أو منظومة وظيفية (كما عند تالكوت بارسونز) أو كياناً واحداً يضم طبقتين متصارعتين (كما عند ماركس) ـ لم يعد قابلاً للتصديق ولا مقبولاً فى ضوء " السرديات الحاكمة الكبرى Grand Metanarratives " وبسبب تزايد رفضها.. إنها " السِّرديات " التى توفر للناس اعتقاداً، أو إيماناً " غائياً " teleological .. يضفى المشروعية على كل من الرابطة الاجتماعية ودور العلم والمعرفة- بما فيها الدين . فالسِّرديات الكبرى هى ما تتمثل فى المعانى الرئيسة العامة لتلك الإيمانات أو الاعتقادات (وليس مجرد العقائد) التى

توفر هدفاً " مقبولا ومصدَّقاً " للعمل وللمعرفة وللعلم ، وللمجتمع ككل .. ورأى ليوتار أنه فى المجتمع المعلوماتى المعاصر: مجتمع ما بعد الصناعة والرأسمالية والطبقات والهويات الموحدة ، ابتعد تماماً احتمال وجود مبرر مقبول للمعرفة أو للعلم .. بينما كان الإيمان الدينى (متمثلا فى أحكام ومنطلقات العقائد الدينية نفسها) هو القادر فى الماضى على تقديم ذلك المبرر ؛ بل أضاف إليه عصر الحداثة الاعتقاد فى " الهوية القومية " إلى أن قضت المستحدثات التكنولوجية على " ضرورات المجتمع " فانتقل التركيز- مثلما تنبأ ماكس فيبر- من الغايات إلى الوسائل .. وبصرف النظر عما إذا كان نوع التوحيد الذى تحققه السَّرديات الغاربة هو من النوع التأملى (الدينى) أو التحريرى (القومى) فإن مشروعية المعرفة لم تعد مستندة إلى أى نوع من "السرديات الكبرى " القديمة ؛ وعلى ذلك فإن أفضل سبيل- الآن- لفهم المعرفة- والعلم ذاته ، والمجتمع بالتالى ، والتاريخ- هو فهمها جميعاً باعتبارها " ألعاباً لغوية Language Games " على طريقة نظرية فيتجنشتاين التى تشير إلى أنه ليس بوسع أى نظرية أو مفهوم (أو: سردية- عند ليوتار) أن تستوعب اللغة فى كليتها - التى تساوى " المجتمع وعقائده وسردياته " .. وكل السرديات- والسرديات التأملية بشكل خاص ليست سوى ألعاب لغوية هى نفسها أجزاء من ألعاب لغوية أكبر..

غير أن أومبيرتو إيكو كان له تصور آخر ، تجسد خير تجسيد فى الروايتين؛ مما يقتضى نظرة مدققة ، ولو قليلا فى تطوره ..

كان أول كتاب أصدره إيكو باللغة الإيطالية- بالطبع- هو ما كان فى الأصل بحثه التمهيدى لنيل درجة الدكتوراه من جامعة تورينو بعنوان " **المشاكل الجمالية (فى أعمال القديس توماس الأكوينى** "[٧] وكانت أولى رواياته (أو أعماله الإبداعية) التى نشرها بعد ذلك بأربع وعشرين سنة (عام ١٩٨٠) هى : " **اسم الوردة** " التى مثلت- واستعادت- صورة دراماتيكية مثيرة للصراعات- الرئيسية والثانوية- بين التيارين الرئيسيين فى " الثقافة " وفى " الفكر " الغربى الدينيين / العلمانيين أواخر العصور الوسطى (الأوروبية) : التيار الدينى التقليدى ، والتيار " العقلانى " الحداثى الوليد آنذاك .. فيما كان كل من التيارين ينسب نفسه- فى وقت واحد- إلى كل من " خطة الله للإنسان فى الكون " و" المنطق العقلى " الإنسانى معاً : التياران ينتسبان- أو ينسب كل منهما نفسه- إلى القديس (توماس) وإلى الفيلسوف المنطقى (أرسطو) معا ؛ ولكل منهما- مع ذلك- تفسيره لما أراده الرب للبشر وأوصله لهم عن طريق رؤى القديس أو عن طريق منطق الفيلسوف ، وسواء تجلت هذه الإرادة فى شكل " أحكام " مطلقة ، أو فى شكل بنى ذهنية تحكم كلا من " التفكير " البشرى وتجسيده اللغوى أو : " التعبير " ثم تتحول- هذه " البنى " إلى " قواعد " صارمة تخضع كلا من حقائق العالم- المادية والذهنية- و" معرفة " الذهن الإنسانى بها ، فى مقابل الرؤى- المستندة إلى كلمات الرب وسيرته والمستمدة منها- التى تحولت- فى " تعبيرات " القديس إلى " أحكام " جعلتها تفسيرات المؤسسة (المؤسسات) الكهنوتية أحكاما نهائية مطلقة لا تقبل المناقشة حتى من داخل المؤسسات ذاتها .. (المنظمات الرهبانية : البنديكتيين / الأغنياء- وهم من أدوات البابوية ورؤساء هيئات القضاء الدينى أو محاكم التفتيش وأعضائها ، يقابلهم أو يواجههم - على الأسس ذاتها - الفرانسيسكان: الفقراء المتقشفون الذين جعلهم موقفهم الاجتماعى أقرب إلى تساؤلات " الطبقات " المقهورة والفقيرة عن كل من: مغزى تحريم الأحكام للتفكير الحر ، ومغزى تفسير الأحكام لصالح من يملكون الدنيا ، فيستولون لأنفسهم على الآخرة أيضا) ..

فى " **اسم الوردة** " وضع أومبيرتو إيكو الفريقين (البنديكتيين والفرانسيسكان) فى مواجهة ساخنة وحادة معا ؛ واختار بطله العقلانى من الأخيرين؛ فهم أقرب إلى العقلانية بحكم وضعهم الطبقى ؛ لكى يضع التفسير " المغلق " لأحكام القديس موقف الدفاع العدوانى عن نفسه أمام هجوم (تساؤلات) العقل الحداثى فى لحظات ولادته الأولى (فى الجيل التالى لروجر بيكون[٨] ١٢١٤- ١٢٩٢) المجهضة رغم ذلك. كان " المهاجم " هو الراهب العقلانى ، ويليام من

بسكرفيل - الفرانسيسكاني - وتلميذ روجر بيكون - أو المتتلمذ على أفكاره والذى يجمع إلى منهجية بيكون التجريبية (الساذجة نسبيا) لاهوت القديس (توماس) ومنطقية الفيلسوف (أرسطو)، وكان طوال " الرواية " ممثلا وحيدا لهذا العقل الحداثي ، المتسائل، الشكاك، الناقد، الميال إلى وضع الأقوال (مأثورة أو مستندة إلى المأثور) والأفعال معا على محك التجربة والشك والاستقراء أو الاستنتاج .. كان وحيداً فى معسكره المحصور (ليس معه سوى الراهب الشاب آدسو من ميليك الذى استخدمه إيكو ليكون " العين " المبصرة التى سنرى نحن من خلالها صورة المكان والشخصيات، و" الأذن " التى سنسمع من خلالها أقوال ويليام وسنتعرف على فكر هذا " البيكونى / الأرسطى " اللاهوتى العقلانى العلمى المبكر، واللسان الذى سيروى لنا فى النهاية الأحداث (راجع الفصل المعنون : ما بعد الكتابة Post Script - المنشور فى نهاية الترجمة الإنجليزية للرواية : A Harvest Book: Harcourt & Camp Sant- Diego, 1984) .. ولكن "المعسكر " المقابل كان يضم جميع الآخرين- تقريبا من رئيس الدير ورهبانه- إلى "بعثة التفتيش " البندينيكتية التى أرسلها البابا .. إلخ .. حتى " الراهب " سيفر ينوس: عالم النباتات والأعشاب والسموم (كأنه صورة مستنسخة من الصورة الأسطورية لروجر بيكون نفسه) الذى يفترض أنه بحكم تخصصه وعمله الكيميائى التجريبى " فى المعمل " على السموم والأعشاب والأدوية قد صار أكثر استعداداً لتقبل " مبادئ الفكر العقلانى الحداثي " التى يحملها الراهب ويليام من بسكرفيل - حتى هذا الراهب يبدو- فى التفكير- أسيراً لمنظومة تفسيرات الأحكام المغلقة ، لا ينتبه- إلا بصعوبة شديدة- لوجود " منظومة فكرية " مقابلة يستند إليها ويليام فى تحليله لأحداث (أو حوادث) القتل والانتحار فى الرواية .

بل هو لا ينتبه أبداً لوجود مثل تلك المنظومة الفكرية " الجديدة " .. وربما لم يكن بمقدورنا نحن أن ننتبه لوجودها لولا " شروح " ويليام ، التى سنتعرف نحن عليها من خلال ما سيحكيه لنا تلميذه الشاب ، البنديكتى الحائر بعد احتراق المكتبة ، واندثار كل ما كانت تحويه من "معرفة "- بما فيها مخطوط أرسطو الضائع عن " الكوميديا " وفضائلها (الجزء المفقود من كتاب " الشعر " فيما هو شائع فى الدراسات الأرسطية).. ومعها الراهب الأعمى المتعصب " الذى ينتظر ظهور عدو المسيح: " جورج من بورجوس ".. الذى كان قد أخفى المخطوط بعد أن نقعه فى السم لكى يقتل كل من يلمسه ..

ولعل جورج من بورجوس نفسه أن يكون الممثل الأنموذجى النهائى لذلك المعسكر المقابل : معسكر " السردية الكبرى " القديمة : سردية التفسير المغلق لكل من لاهوت القديس وفكر الفيلسوف السائدة أو المسيطرة فى عالم " اسم الوردة " ..لعله أن يكون الممثل الأنموذجى النهائى لمعسكر تلك السَّردية ، ليس فقط لأنه كان السبب المباشر فى سلسلة " الجرائم " الغامضة التى واجهها ويليام من بسكرفيل بمبادئ سرديته الساذجة الجديدة (ساذجة كانت ما تزال رغم فعاليتها فى كشف غوامض كثيرة فى النسيج الواقعى / الفكرى لعالم السَّردية القديمة المغلقة) .. وإنما لأن جورج من بورجوس هو الذى " كان " يقف كالتنين الخرافى فى الأساطير القديمة ، حارساً على "البوابة المحتملة " لإمكانية أن تخسر " السَّردية القديمة " أساس وجودها ، ألا وهى بوابة : " التفكير النقدى " الحر الذى تتضمنه " الكوميديا "وقف جورج من بورجوس حارساً كالتنين الأعمى ، يمنع و" يقتل " بالسُّم الذى نقع فيه المخطوط الضائع- الطالبين المتطفلين حتى لا يفتح "الضحك " باب السخرية أو التهكم الذى يمكن أن يفضى إلى هدم المقدسات (الأيديولوجية ، الاجتماعية .. الخ) التى تقوم عليها السَّردية كلها (لنتذكر باختين عن رابليه !). والمدهش فى نسج إيكو لـ" جدلية " هذه الحراسة الصماء للسردية القديمة ، أنه يلملمها من كل خيوط " عقلانية " السَّردية ذاتها : من أحجيات الأرقام، إلى ميكانيكا التروس، إلى متاهات الدهاليز، إلى كيمياء السموم، إلى محاجات المنطق الموجهة لتبرير- وليس لمجرد تفسير- اللاهوت المغلق، المحرم على الفحص- وليس مجرد النقد ، وأسلوب حفظه الوحيد هو " النقل " اعتمادا على الذاكرة (ذاكرة واحدة أحياناً ، ولعل تجسيدها الفنى- بالغ الذكاء فى الرواية- هى أسلوب "حفظ " المكتبة- التى تعد فى ذاتها التجسيد المادى للسَّردية التقليدية المغلقة كلها :

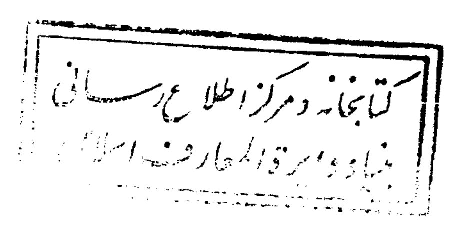
فليس للمكتبة " أرشيف "و ليست مرتبة حسب الموضوعات . ولا حتى حسب أسماء المؤلفين أو تواريخ الصدور . وإنما هى مرتبة حسب تتابع زمن ورودها للمكتبة ؛ أى: حسب تسلسل زمن " ظهور " كل جزء من مكونات " السَّردية " العامة كلها . كيفما اتفق ؛ والجميع يعتمدون على ذاكرة راهب واحد يحفظ هذا التسلسل وأماكن وضع المكونات وأزمنة تأليفها وأسماء مؤلفيها .. إلخ .. ذاكرة واحدة . تنوب عن عقول الجميع وعن أى ترتيب موضوعى لمكونات السَّردية ؛ فالترتيب الموضوعى ذاته سيكشف (يفضح ؟) وجودها ؛ وهو باب محتمل آخر للنقد . يكشف المتناقضات على الأقل ..

غير أنه- مثلما أكد التاريخ الشكلى لهذه السَّردية . أو مثلما أكدت كتابة تاريخها من خارج التاريخ الفعلى لعلاقتها بعقول الناس ومعتقداتهم وخيالهم (ومصالحهم ؟).. مثلما أكد هذا النوع من كتابة التاريخ " من خارجه " .. كان لابد أن تحترق "المكتبة" وأن يبدو الأمر كما لو كانت السردية المغلقة القديمة قد بادت فى الحريق وهلك معها تنينها الحارس (وأيضا حسبما تقتضيه تركيبة مجموعة / منظومة " علامات " الرواية- على المستوى الدرامى) .. رغم أن السردية الجديدة التى مثلها ويليام من بسكر فيل- لم تكن قد أكملت زمن " حملها " فى رحم التاريخ الشامل ولم تكن قد تهيأت لأن تولد بعد .. لن تولد هذه السَّردية الجديدة . سردية العلم التجريبى والتفكير الوضعى المنهجى- بصوره المختلفة المتكاملة- المرتبط بذلك العلم- ولادتها الشرعية إلا بعد قرنين على الأقل من عصر ويليام من بسكر فيل- تلميذ روجر بيكون- واحتراق مكتبته السَّردية القديمة فى نهاية " **اسم الوردة** " .. أى عندما تتكامل دلالة أعمال الفلكيين والفيزيائيين الجدد : كوبر نيكوس وجاليليو وكبلر . مع أفكار بيكون " الثانى " .. فرانسيس . لكى يثبتوا أن " كرة الأرض تدور " .. فيمكن- بناء على ذلك أن يوجد " بندول فوكو " الذى يجعلنا نرى الأرض تدور؛ أو يجعلنا نرى دوران الأرض . ونحن معها ..

ليس هذا فحسب؛ فالسردية القديمة ذاتها لن تموت هكذا " ميتة الفاجأة " فى حريق هائل واحد. ويبدو أن إيكو يدرك " جدلية " العلاقة (العلاقات) بين التجليات والمكونات العديدة لكل من السرديتين (وعلاقاتهما بكل من عقل الإنسان ومستويات وجوده الاجتماعى / الثقافى) إدراكا أعمق بكثير- وأكثر صدقاً مع التاريخ الفعلى- مما قد يوحى به الإدراك السطحى لدلالة احتراق المكتبة فى نهاية أحداث : " **اسم الوردة** " .. أو لدلالة مواجهة حركة " البندول " الأبدية فى بداية- ثم فى نهاية " **بندول فوكو** " ..

فى كتابه : " **التأويل والمبالغة فى التأويل** "(٩) يدرس أومبيرتو إيكو بشئ من التفصيل والكثير من المعرفة المعلوماتية أصول فكر النزعة الهرمسية(١٠). فى القرن الثانى للميلاد ثم إحياء هذا الفكر فى نزعة عصر النهضة الأفلاطونية الجديدة . وتجديده خلال القرن السادس عشر فى إطار عملية مزج الكابالا(١١) اليهودية بالمسيحية (الشعبية) خارج إطار الفكر الاسكولائى الرسمى للكنيسة (الكاثوليكية). ويوضح- بتفصيل كامل العلاقة المعقدة بين هذا التجديد الأخير والولادة المتعثرة للعلم الحديث (وهى علاقة لم تكن دائما ذات طبيعة عدائية) ؛ ثم يواصل إيكو الكشف عن مظاهر استمرار وجود كل من النزعة الهرمسية ممتزجة بالكابالا اليهودية فى الفكر المعاصر. ويقول: إن النزعة الهرمسية تقوم على رفض مبدأ :عدم التناقض : مبدأ (أو بدهية) أنه لا يمكن للشئ أن يوجد . وأن لا يوجد فى وقت واحد: إن " هيرميس " . وهو " الإله " الرئيس فى الفكر الهرمسى . إله غامض متحول ليست له صورة ثابتة ولا حال مستقر ولا " إرادة " نهائية . وهو يمثل عملية " تحول Metamorphosis " دائمة (وهو لهذا- كان أول راع للفنانين والتجار واللصوص والرحالة .. وكذلك للعرافين: مؤولى الأحلام والرؤى والنبوءات. وللمترجمين. ويقول:

> " ليس للتأويل حدود ؛ هو عملية لا نهائية . إن محاولة الوصول إلى
> معنى نهائى . بعيد عن المتناول القريب . تؤدى إلى القبول بانزلاقٍ-
> أو بانجراف للمعنى لا ينتهى أبداً .. إن كل شئ- سواء أكان أرضياً



أو سماوياً ، يخفي سرا ما . وفي كل مرة يُكتشف فيها سرٌ ما فإنه سوف يشير إلى سرٍ آخر في حركة دائمة نحو سرٍ نهائي . غير أنه لا يمكن أن يكون هناك سر نهائي . إن السر النهائي في " المعرفة " الهرمسية هو أن كل شئ سر ؛ ولهذا فلابد أن يكون السِّرُّ الهرمسيُ سِرًا خاوياً (لا يخفى شيئا) .. " (ص٣٢ المصدر السابق)

النزعة الهرمسية ، ليست - إذن - سوى أحد تجليات أو مكونات " السَّردية " القديمة : سردية قيام " الوجود " الأرضي والسماوى معا على أساس من إرادة عُلْوية ، أعطاها العقل الإنساني تأويلات بلا نهاية ، كان بعضها مفتوحاً ، والكثير منها أصر على أنه "التأويل" الوحيد ، والنهائي ، مغلق لا يسمح بغيره ولا بتغييره هو نفسه. فيما يبدو لـ " تأويل " إيكو نفسه ؛ أن السَّردية الجديدة العلمية / الحداثية سردية قابلية الوجود لأن يُعْرف وأن تُسبر أغواره وأن تكشف قوانينه ؛ وهي ذاتها سردية استحالة معرفة الوجود كل مرة واحدة وإلى الأبد ؛ وتأكيد أن كل اكتشاف لحقيقة أو قانون هو محض اكتشاف مؤقت ؛ وأن ما يقام على مثل هذا الكشف المؤقت والجزئي لابد أن يكون مؤقتا وجزئيا بدوره .. يبدو من هذا التأويل أنه " من البدهي" أن تقوم علاقة " تداخل " بين السرديتين ؛ رغم أنه يبدو " من الخارج " فقط أن السَّردية الجديدة حاولت ، وما تزال تحاول ، أن تقضى على القديمة ، وأن تحل محلها .. إن " بندول فوكو " المتدلي من قبة متحف سان مارتان دى شان Saint-Martin des champs من نقطة في مركز " صُرّة " القبة ، لكي تثبت حركة " الثقل " من الشرق إلى الغرب وهو يتطوح في الوقت ذاته من الشمال إلى الجنوب - أن الأرض تدور طبقا لما " اكتشفته " أول أسس السَّردية الجديدة ، فخاضت بسبب كشفها - أول المعارك وأشهرها " مع " و" ضدها " السَّردية القديمة. إن هذا البندول - بكل ما يمثله بالنسبة للسردية الجديدة ، هو نفسه يخفى سِرًا ما ، يؤدى كشفه إلى سِرّ آخر ؛ بل إن ما يحيط به من آلات ، ومركبات ومعدات وما لانهاية من " مخترعات " جاءت نتيجة لتطبيق مكتشفات " السردية " الجديدة نفسها ، كلها - بل كل منها - يخفى سرا ما ؛ يشير بشكل أو بآخر ، ومن زاوية أو أخرى ، إلى " ما لا نهاية " مركزية ما ، ولذلك ألم يكن غريبا ، أن يشعر جاسوبون ، راوى "بندول فوكو " وأحد أبطالها الثلاثة بأنه :

" وهكذا . لم تكن الأرض هي ما حدقت فيها بعيني ، إنما السموات ، حيث يكمن لغز السكون المطلق . لقد (أخبرني) البندول أنه بينما يتحرك كل شئ - الأرض والمنظومة الشمسية . والسُدم والمجرات والثقوب السوداء ، وكل أبناء التمدد الكوني الهائل - فإن نقطة وحيدة تقف ساكنة : قطبٌ ؛ ثقبٌ ؛ سنٌ ، يستطيع الكون أن يتحرك (دائراً) حوله . أنا أيضا أدور مع الجميع ، غير أنني أستطيع أن أرى الواحد ، الصخرة ، الضمان ، سحابة الضباب المضيئة التي ليست جسداً ، ولا شكل لها ولاوزن ولا كم ولا صفة ؛ التي لا تبصر ولا تسمع ، و لا يمكن إدراكها بالحواس ؛ والتي لا توجد في مكان ، ولا في زمن ، وليست نفساً ولا ذكاءً ولا خيالاً أو رؤيا أو رقماً أو نظاماً أو مقياساً . ليست ظلمة ولا نورا ؛ وليست خطأ ولا هي صواب "[١٢]..

في " المتحف " حيث يشير البندول إلى تلك " النقطة " القطب ؛ الصخرة ، الضمان ، التي جعلها عقل جاسوبون ورؤيته مركزا تلتقى عنده دلالة (دلالات) السرديتين جميعا - في هذا المتحف ، الذى يبدو لأول وهلة كأنه النصب التذكاري لتأكيد انتصار وسطوة السردية "العلمية التكنولوجية " الحداثية الجديدة ، فيه تتجلى - على العكس - دلالة وشواهد " وحدة السرديتين " وعدم تناقضهما ؛ شكليا ، على الأقل :

... " وبعد هذه السلسلة من الآلات القديمة - التي كانت تتحرك في زمن سابق ، وهي الآن ساكنة وقد صدئت نفوسها ، لتصبح مجرد نماذج للكبرياء التكنولوجية الحريصة على استعراضها لكي

يبهـــر الزائرين بنصب " كورس الاستقبال " يحرسه من اليســار أنمــوذج تقريبى لتمثال الحرية الذى صممه بارتولدى لعالم آخـــر ، و مــن اليمين تمثال لباسكال[13] هنا يحيـــط بالبنـــدول المتأرجح — مــن الجانـــبين كابوس عالم حشرات مصاب بالهلـــوســة : كـــلابات وكمـــاشات وهوائيات وملاقط وزنبركات وأجنحـــــة: مقــبرة لجثث ميكانيكية تبدو كما لو كان من الممكن أن تبدأ العمـــل مـــن جــــديد فى أى لحظة ومغناطيسات ومحولات تيار مستمر و مـــولدات ومقلبات وآلات بخارية ومحركات . وفى الخـــلف ، فـى القاعة المؤدية إلى الداخل ، فيما وراء البندول ، تستقر تماثيل الأصنام الأشـــورية والخلقدونية والقرطاجنية ؛ تماثيل ضخمة لـ " بعـــل " كانت بطونهـــا تلمع بالنار الملتهبة منذ أزمنة بعيدة، وتوربينـــات محـركات نورمبرج التى ما تزال قلوبها تلمع فيها المسامير :تلك كانت - فـــى زمـــن مـــا - محركات لــلطائرات . وهى تشكل الآن باقـــة مـــــرعبة من ضحايا الجـــذام استلقـــــت على الأرض تتعبـــد للبندول ؛ كمـــا لـــو كانت سلالـــــة العقل والتنوير قد حكم عليها بأن تقف إلى الأبد حارسة ساهـــــــرة على الرمز المطلق للتراث والحكمة " . (الرواية ص٧) .

فـإذا كانت هذه هى رؤية جاسوبون لهذا " المتحف / العلمى / التاريخى / التكنولوجى " فإن جاسـوبون نفسـه يـبدو مـن البداية تجسـيداً لهـذه العلاقـة الخفيـة ، المتوترة والجامعـة بـين "السـرديتين": إنـه بـاحث أكـاديمى " منهجى " علمى معاصر ، نبدأ الرواية وهو مشغول بكتابة رسالتـــه الجامعيـــة لـــدرجـة الدكـتوراه حـول " تـاريخ فرسـان المعبد ولغزهـم **Knights Templars** " أو : Knights of the Temple ؛ غـير أن "الـلغز " أو : " السِّر " مرة أخرى سـيكون هـو همـه الأول ، بعـد لقائـه بزميـليه : بيلـبو الـثورى " المـادى " القديم الذى أنهكت تحـولات العالم وإحباطاته كلا من ثوريته وماديته اللتين تعتبران أكبر وأخطر منتجات " السردية " العـلمية الجديـدة فتحول إلى " مـتفرج " عـلى هذا العالم ومتهكم عليه ، مندمجا فى تكوينه " اللاعقـلى / المخطـط " فـي وقـت واحـد ؛ ثـم ديوتالـليفى Diotallevi اليهـودى المتمـلص من " اليهوديـة " بوصـفها دينا ؛ لاجئاً إليها بوصفها " لغزا هرمسياً " فى صورة الكابالا : اللغز الذى سوف يسيطر على " عقل " الأكاديمى الحداثى جاسوبون لكى يبنى " حكايته " لعملية اكتشاف "الخطة " السرية للفرسان التى وضعها من بقى من قادتهم بعد أن قضى عليهم ملك فرنسا فيليب العـادل عام ١٣١٠ .. وتحويله عملية "اكتشاف" الخطة إلى عملية " اختلاق " خطة لا وجود لها إلا فى عالم " الأسرار" المنتشرة بين كل الثقافات وعبرها: من البرازيل إلى التبت مروراً بكل الشرق الأوسـط والعـالم المتوسـطى وأوروبـا الأسـرار " عابـرة الـثقافات " وعابـرة العصـور أو الأزمـنة : فالخطة نفسـها ، تمتد بين هموم خوفو وعصره وبين " كومبيوتر " ديوتالليفى : الكمبيوتر المسمى: "أبو العافية Abullavia " الذى تحول من أكمل تجليات " الحداثة " إلى بوابة ذات اتجاهين : نحـو مـا بعـد الحداثة ، ونحو ما قبلها ، دون تحديد لاتجاه ما هو : إلى الأمام ، أو ما هو: إلى الخـلف : ذلك أن كل شئ فى " بندول فوكو " يؤكد تلك العلاقة المتوترة الجامعة بين السرديتين ويجسـدها ؛ تخـرج الجديـدة مـن قلب القديمة لكى تعارضها ، ممتزجة بها ، وتحل محلها فى صـورة جديـدة ، دون أن تـلغيها : فـلا يمكـن لأيهما أن تخلى المسرح تماما للأخرى : لا مسرح "المجـتمع / المعـرفة " ولا مسرح "العقـل / الخيـال " .. وذلـك أن الـتوحد الإنسانى "الروحي / العقـلى " و" الفردى / الجمعى " سويا لا يمكن أن يتوقف عن إيجاد أو حتى عن خلق " سر " ما ولا عن محاولة فض مقاليد ما أوجده أو تخيله من أسرار ..

فـى كتـابه الصغـير المهـم: " المرض حتى الموت **The Sickness Unto Death**": (١٨٤٩) يؤكد سورين كيركجارد أن " اليأس " أو " القنوط " هو ذلك المرض الروحى الذى لابد أن

يؤدى إلى " الموت : موت النفس (الروح) الإنسانية " .. ويقول : إن أخطر أنواع القنوط وأكثرها شيوعا هو النوع الذى يعجز الناس عن اكتشافه داخلهم ، بل قد يعتبرونه خطأ عكس حقيقته . وفى مجتمع خلا من الروح استولت مؤسساته على وظائف الروح حتى بالاسم لا تبقى أسس حقيقية للروح أو للذات الحقة ولا يوجد أثر لهذه الأسس فى أشكال الحياة المتفق عليها والراسخة . حينذاك تميل الإمكانيات الروحية إلى أن تجد لنفسها ما تحتاج إليه من متنفسات خارج تلك الأشكال . فتعثر عليها فى الجنون أو فى التسمم الدينى أو فى عبادة الجمالى: (الجميل أو المتظاهر بالجمال) أو فى السياسة الطوباوية ".[44] ورغم أن كير كجارد قد رأى أن المخرج الوحيد للروح الإنسانية ، الذى يحقق لها تكاملها ويعيد إليها إحساسها بأنها "روح حقيقية " مستقلة ومتكاملة وحرة ، هو " الإيمان faith " أو : " الاستعداد لقبول مهمة أن تصبح ذاتا تسيرها قوة علوية ما ولا تسير هى نفسها بنفسها " .. رغم أن كيركجارد رأى ذلك ، فإننا لابد أن نفكر فى المخرج الذى رآه أو حتى "تمناه" ذلك المسيحى : " المؤمن دون حاجة إلى مؤسسة ولا وسيط " باعتباره المخرج "الوحيد" الممكن فى تصور هذا الفيلسوف الرافض لكل من التكريس الهيجلى للدولة الطاغية وللمؤسسة الكهنوتية ، والمتمرد على بدايات تحول " المؤسسة الحداثية " : مؤسسة السلطة التى : " استولت على وظائف الروح حتى بالاسم " .. ولكنه الرافض أيضا للطريق " الضد / هيجلى " الآخر الذى كان كارل ماركس قد بدأ تأسيسه قبل صدور " المرض حتى الموت " بعام واحد (البيان الشيوعى ١٨٤٩) .

و لكن كير كجارد (أو حتى ماركس) ما كان يتخيل أن تندمج " المتنفسات الخمسة جميعاً (الجنون والتسمم الدينى وعبادة أى من أو : كل من .. الجميل والمتظاهر بالجمال والسياسة الطوباوية) وأن تبتكر " الحياة " الإنسانية مزيدا من تلك المتنفسات الزائفة أو تعود إلى متنفسات زائفة قديمة تصوغ منها جميعا سلسلة من الأسرار المعقدة لكى تستخدم المزيج فى تصور واقعها شديد التعقيد وحل إشكالياته دون أن تفكر للحظة واحدة فى "السِّر" التقليدى أو حتى الحل البسيط (الساذج ربما حتى من منظور العقلانية المتطرفة !) وهو الإيمان والتسليم لقوة علوية ما بتسيير " الروح " .. ذلك أن كيركجارد فى منتصف القرن التاسع عشر وفى ظل "إصلاح دينى " مأمول ومتاح يسانده إصلاح سياسى / اجتماعى مأمول ومتاح أيضا كان " يمكن " أن يأمل فى أن تستعيد " السِّردية " القديمة نقاءها الأول السابق حتى على كل من : "رؤى القديس " توما الاكوينى (الذى حول .. الإيمان .. إلى عقيدة) ومنطق الفيلسوف (أرسطو الذى استخدمته مؤسسة العقيدة لكى تتمكن من الاستيلاء على وظائف الروح !) .. وما كان يمكن أن يتصور " الوضع " الذى واجهه أومبرتو إيكو فى أواخر القرن العشرين : بلغت " سردية " الحداثة الجديدة منتهاها إلى قدر من التعقيد يفوق قدرة حتى " المؤسسات " التى أنشأتها على الفهم – وأحياناً حتى على مجرد السيطرة (وهى السردية التى قامت فى الأصل على كل من: الفهم و: (تحويله إلى أداة لتحقيق السيطرة).. ربما كانت " السردية " القديمة التى حاولت احتكار " السِّر" بإلغاء كل الأسرار السابقة أو مصادرتها، وإقامة " سرّها " الخاص على أساس من القوة ذات البناء الصارم (يبدو منطقيا ومفروضا فى آن) .. قد تحولت إلى إحدى أدوات السردية الجديدة لتحقيق السيطرة بالقوة إن استعصى الفهم أو إن استعصت السيطرة عن طريق مجرد الفهم، لذلك أصبح من "الواقعى " إن لم يكن من الضرورى أن يسعى الروح الإنسانى فى توقه الدائم إلى إيجاد أسرار وفض مغاليقها ، ذلك التوق الذى يدفعه البحث عن متنفس من يأس أو قنوط – كير كجارد، ولكن يحكمه السجن داخل احتمالات المتنفسات الخمسة الممكنة أصبح من الواقعى أن يكتب " مستكشف " لأصول ومسيرة السرديتين معا مثل أومبيرتو إيكو عن ذلك السِّر المختلق الجديد (أو عن " أحد" الأسرار المختلقة) الجامع للعديد من أسرار السِّرديتين المتصارعتين المتمازجتين ، واللتين تتخلق فى رحم تاريخهما المشترك أسرار كثيرة ..

للسِّر الذى اكتشفه ثم اختلقه جاسوبون وزميلاه تجليان رئيسيان يسيطر أولهما على "البنية " الخارجية للرواية ، ويترامى الثانى على طول امتداد(نسيج) النص الروائى كله : أما البنية فتتشكل باعتبارها الكشف الجديد (أو مجرد كشف جديد) لدلالة " شجرة السيفيروت

Seferot Tree "(٥)" التى تتصدر صورتها الكتاب (شكل١) وتتحول أسماء " تجلياتها " العشرة إلى عناوين " أبواب " الرواية العشرة أيضا : كيثر (التاج)، حوخمة (الحكمة)، بيناه (الفهم)، حيزيد (الرحمة)، جيفوراه (الحكم / القانون / الشريعة)، تيفيريت (الجمال) نيساه (الأبدية / الأزلية)، هود (الجلال / العظمة)، ييسود (الأساس)، ملكوت (المملكة) . وأما "النسيج " الروائى - مادة الحكى - بلحمته وسداه فيتشكل داخل تلك البنية وتتشابك خيوطه: من حانة للمثقفين المحبطين فى المدينة الإيطالية الحديثة (ميلانو) إلى شوارع المدينة نفسها التى تموج بمظاهرات- ومعارك- اليساريين والفاشيين " الثائرين " ضد منظومة مدينتهم " الحداثية " التى يرفضها كل منهم من زاوية معارضة لزاوية الآخر أو نافية لها : يريدون تقويضها كل بأداته الخاصة ، فيما هى تتقوض وتتحول بكل مكوناتها إلى مجموعة من الألعاب الاجتماعية/ المعرفية / التكنيكية / اللغوية الخالية من أي دلالة منطقية أو معني ملموس. لا شئ فى هذه " المدينة " يرتبط بعلاقة واضحة بإحدى المكونات الرئيسية الكبرى للسردية الجديدة التى يوحى " العصر " بأنها قد فرضت سيطرتها منذ بدأت السردية القديمة فى الاندثار مع " حريق " المكتبة القديمة الهائل فى دير : " **اسم الوردة** ". على العكس ، فالمنطق الاستقرائى ، والاستدلال التجريبى الذى بدا " هناك " وكأنه يرسى أسس " الحداثة " وسرديتها الجديدة ، يبدو الآن وكأنه قد فقد ثوابته: إن بيلبو العلمانى اليائس وديوتالليفى اليهودى الكابالى ، يريدان تأسيس معهد أكاديمى لدراسات اللامعنى المقارنة Comparative Irrelevance – وفى المشهد أو الموقف الطويل فى الحانة مع جاسوبون - فى بداية علاقتهم الثلاثية الفريدة - يتبادلون حوارا يؤكد أنه لا معنى لأى شئ ، ولا "حقيقة " كامنة فى أى شئ : لا الدولة، أو الكنيسة ،أو الأحزاب، أو الثورة، أو العلم، أو الفن، أو التاريخ، أو الدين أو الفلسفة، أو الأشياء المتعينة التى أنتجتها "التكنولوجيا العلمية "، أو " المعرفة "- بأسرها- بالمعنى الذى أنتجه العلم التجريبى الحديث- وأساسه الاستقرائى / الاستدلالى- . وذلك رغم أن مهنتهم فى دار النشر هى " تدقيق " تلك المعرفة بالذات ونشرها (أو : هكذا كان) فمثلما يحدث فى الحانة وفى شوارع المدينة حيث يتخلى الناس عن أسس " حداثتهم " وعن معالمها، سوف تصبح مهمة دار النشر هى تدقيق " معرفة " من نوع آخر، ونشرها: نوع "هجين" تختلط فيه كل " النماذج / الضد " للسرديتين : القديمة والجديدة معا ..

يتشعب النسيج الروائى منطلقا من خلفية المدينة (/دون خيط واحد ينطلق من الدين أو مؤسسته الرسمية- الكنيسة- ودون خيط يؤدى إليه) . وتتلخص الخلفية كلها فى بؤرتين : الأولى هى: حانة بيلارد ، حيث يتآخى ممثلو كل تيارات الحداثة- متناسين حروبهم " الأهلية" عندما ينزاح حجاب الوعى، يكتشفون أنه لم يبق من أسس " سرديتهم " سوى القدرة العلمية على الكذب وحفظ النظام ، حيث يمكن كتابة التاريخ السياسى لسنوات " نهاية الحداثة " تلك- من ١٩٦٨ وما بعدها- من خلال " ارتقاء شراب المثقفين من الويسكى العادى المخلوط وتحوله إلى الويسكى المعتق ، ثم إلى خلاصة الويسكى النقى الفاخر ! " ..

أما البؤرة الثانية فهى : دار جاراموند للنشر- Garamond Press التى ستتحول من دار لنشر علوم " الحداثة " التجريبية الوضعية إلى نشر " الخرافة " المدعمة بالعلوم ذاتها . فى الحانة، يكتشف الثلاثة المعنى الجديد للحكمة ، أو: البحث عن " السر "، وهو البحث الذى سينتهى إلى " اختلاق " سر خاص بهم : كان جاسوبون قد اختار دراسة " اللغويات " : لا الأدب، أو التاريخ، أو السياسة : " ربما لأننى كنت على الدوام محاطا بالحماس فى الصباح، فقد وصلت فى الأمسيات إلى مساواة التعلم واكتشاف المعرفة بالشك . أردت أن أدرس شيئا يلتزم بما يمكن توثيقه فى تعارض مع ما لم يكن سوى مسألة رأى "- (الرواية ص٤٦) .. وللأسف يكتشف فى دار النشر أن "الشئ الذى يلتزم بما يمكن توثيقه " ليس علم اللغويات، وإنما الموضوع الذى ظن أنه يستطيع بدراسته لغويا أن يفضح الخرافة لكى يكتشف مع زميليه أنها أصبحت هى " الحقيقة "، لأنها أصبحت هى : " ما يعتقد الناس بقوة أنه موجود "، كان قد وضع خطة علمية لرسالة عن " فرسان المعبد " على أساس أن يفضح خرافة أنهم لا يزالون موجودين بعد

سبعة قرون من هلاكهم لأنهم إذا كانوا لا يزالون، فإن الموجودين : " ليسوا فرسان المعبد " . ولكنه في دار النشر سوف يكتشف أن نشر ما هو " خرافي " ومتعلق "بالأسرار " أضحى هو ما يؤمن به الناس بالفعل ، وبأنه "الموجود " الفعلي . في دار النشر سوف يتعرف- مع زميليه الكافرين ـ بما قامت عليه " الحداثة " وبما أنتجته- مثله تماماً- على من يتوهم أن هناك " خطة " وضعها الفرسان قبل هلاكهم- أو من بقي منهم -: خطة ذات مراحل ترتبط بكل "علوم" الأسرار القديمة و" منظماتها " السرية ولغاتها الشفرية ، وخرائط ألغازها، و طقوسها وتعاليمها ، ممتدة عبر الزمان وتحيط بكرة الأرض . وعندما غادرهم هذا الشخص نصف المخبول في ظنهم على الأقل (الكولونيل أردينتي) عرف جاسوبون وزميلاه أنهم: " كانوا قد بدأوا يلعبون بالنار: النار الإغريقية ، التي تحرق وتدمر ": سوف يلحق الدمار بتماسك أي واحدة من السَّرديتين ونقائها : فإذا كانت السَّردية القديمة في شكلها " الحميد " الرسمي والعلني قد انتهت إلى استيلاء المؤسسة على وظائف الروح، وانتهت في شكلها "الخبيث " المضاد والسِّري أو الخفي إلى ذلك الخليط الممتد من معابد إيزيس الرومانية إلى " علم الأرقام Numerology " الفيثاغورثي إلى أسطورة فرسان الكأس المقدس Knights of the Graal ، إلى أسطورة لغز فرسان المعبد، إلى حكمة الكابالا وإلهها الخفي الذي يتكامل عبر فيوضاته __ أو تجلياته __ لكي يتجسد في " أبنائه " المختارين في النهاية ليحكم العالم من خلالهم، وبذلك تستولي " الخرافة " نفسها على وظائف الروح .

إذا كان هذا هو مآل السردية القديمة بوجهيها فإن السَّردية الجديدة لم تكن أحسن مصيراً : أصبحت اللغويات والرياضيات وأنواع المنطق الحديثة أداة لصنع "ذكاء " قادر __ في أقصى إمكانياته __ على إنتاج " صورة " لا " إبداع " حقيقي فيها تحل محل الحقائق التي بدأت العلوم القادرة على " التوثيق " و" التأكيد " رحلتها للبحث عنها، وأصبح " التاريخ " شبكة محكمة من " المؤامرات " أو " الخطط " فيما أصبحت الفلسفة ـ كما أصبح العلم ذاته ـ مجرد " آراء" تدحضها آراءٍ أخرى ، أو احتمالات قد تتحقق أو قد يتحقق عكسها . فلماذا لا يكون مصير السرديتين معاً أن تتوحد بقايا كل منهما ؟ بل قد يمكن أن نقول : أن تنشأ الصورة الجديدة لهما معاً أو : التركيب الجديد Synthesis الناشئ من تلك البقايا ، أو الناشئ حتى – من : تحولات السرديتين لكي يصبح " التوهم / الحقيقة "، وكشف " سره " هما الشغل الشاغل للجهد العقلي المعاصر ، أو المستقبلي طالما أن " الخرافة " المدعومة بالوثائق و" العلم " والصور الكاذبة المصنوعة " علمياً هما كل ما بقي من السرديتين معاً في " اعتقاد " الناس ، متمازجين ، متكاملين ، متمتعين بـ " وجود " حقيقي وملموس ؟!.

في كتابه النظري المشهور: " **العمل المفتوح** "[٦٦] يبدأ اومبرتو إيكو الفصل الثالث تحت عنوان: " التفتح ، والإعلام ، والاتصال " بالسطور التالية :

> **" في تكريسها للبنى الفنية التي تتطلب مشاركة خاصة من جانب المتلقين ، فإن البيوطيقا Poetica المعاصرة لا تفعل سوى أن تعكس انجذاب ثقافتنا إلى " غير المحدد Indeterminate " لأن كل تلك العمليات التي بدلاً من أن تعتمد على تتابع ضروري وأحادي المسار للأحداث ، فإنها تفضل أن تكشف ميدانا فسيحا من الإحتمالات وأن تخلق مواقف " غامضة " مفتوحة أمام كل الاختيارات والتفسيرات الفعالة " (ص ٤٤) .**

وعلى ذلك، فإننا نعتقد أن روايتي إيكو ـ **اسم الوردة وبندول فوكو** ـ تطرحان ـ بالتأكيد ـ احتمالات عديدة أخرى للتفسير ، وقراءات بلا حصر. وقد تتميز "**بندول فوكو** " بشكل خاص بهذه الخاصية، بوصفها " عملاً مفتوحاً Opera Operta" إلى درجة هائلة ، خاصة فيما يتعلق بالمغزى المحتمل (الدلالات المحتملة) لربط بنية الرواية بشجرة السيفيروت في الكابالا اليهودية من خلال علاقة كل باب من أبواب الرواية باسم (ودلالة) كل فرع من فروع الشجرة العشرة (وقد يكون المغزى القريب، والمرتبط بزاوية القراءة السابقة ـ هو أنه : لا تاج في البدء ولا مملكة في

النهاية ، وأن " الشجرة" كلها فى النهاية ليست سوى " خطة " أخرى غرسها فى "اليقين " المزيف وهم "قديم" متأصل): وأيضاً فيما يتعلق بالمقتطفات التى يبدأ بها إيكو " فصول " الأبواب، بعدة لغات ، وكلها تشير إلى " خفايا " السِّر الذى : " تشيده / تكشفه / تنفيه " الرواية فى آن معاً : سرّ خطة فرسان المعبد وما يرتبط بها كأسطورة اليهودى التائه ، وأساطير منظمات "سرية / خرافية " الطابع أخرى كثيرة . ويلفت النظر أن بعض هذه المقتطفات أخذت من كتابات " معاصرة " يعود بعضها إلى ما قبل عام نشر الرواية (١٩٨٨) بسنوات قليلة قرب أواخر القرن العشرين ، الأمر الذى يشجعنا على أن نتمسك __ إلى درجة معقولة __ بقراءة للرواية تقول بأن إيكو كان يريد أن يطرح قضية مصير السرديتين الكبيرتين وتلاقيهما ، بل تفاعلهما وامتزاجهما : سردية العصور الوسطى ، وسردية "الحداثة" التى تلتها وبعض السرديات الجانبية لكل منهما ، من منظور مختلف (معارض ربما) لمنظور فرنسوا ليوتار ، قد يكون أكثر صدقاً و" واقعية " وأكثر خصوبة ، وإخصاباً للنظرية الثقافية التى أراد إيكو أن ينقذها من فشل الفلسفة ! .

الهوامــش :

(1) Bloomington :Indiana. U.P.1990

(2)**Umberto Ecco : Philosophy ; Semiotcis and the work of Fiction** . Polity Press; Cambridge 1999 . P.1.

(٣) المصدر السابق ص ١٤٥.

(٤)المصدر السابق ص ١٤٦.

(5) Joann Cannon : **The Imaginary Universe of Umberto Ecco** · Modern Fiction.S.Winter 1992 · P.P : 895-905

(6) **The postmodern Condition** (1979) trans·Manchester U.P 1984 .

(٧) القديس توماس الأكوينى (١٢٢٤ ١٢٧٤) Aquinas, St Thomas أكبر فلاسفة اللاهوت الكاثوليك فى العصور الوسطى وعلمائه، ترك كمية هائلة من الكتابات (فى أقل تقدير تبلغ ٨ ملايين كلمة)، جاء أكثرها فى صور تعليقات على الأناجيل ، وعلى فلسفة أرسطو ومنطقه، وبعضها جاء فى صورة " مناقشات جدالية " حول طبيعة الحقيقة، وقدرة الله، وعن النفس، والروح، وطبيعة الشر. وأشهر أعماله الآن " رسالتان فى اللاهوت " الأولى عن : " صدمة الإيمان الكاثوليكى فى مواجهة الأمم " والثانية فى اللاهوت الصرف. ومات قبل إتمامها ، وكان قد توقف عن الكتابة بسبب " رؤيا " عاناها أثناء القداس ، ومات بعدها بشهور قليلة .

(٨) روجر بيكون (١٢١٤ ١٢٩٢) فيلسوف وعالم إنجليزى . ولد فى إيلشستر بمقاطعة سوميرسيت ، وتعلم فى أوكسفورد حيث صار زميلا لروبرت جروسيتيست Robert Grosseteste أسقف لينكولن وصديقه، واسع النفوذ فى الكنيسة الإنجليزية وفى الدولة على حد سواء ، ورائد حركة الاصلاح " الأخلاقى " بين كهنة الكنيسة البريطانية، وعالم اللغة، والعبريات، واليونانيات، إضافة إلى تأليفه تعليقات عديدة على "فيزياء ـ طبيعيات " أرسطو، وتأكيده أهمية المعرفة " العلمية " .. مما كان له عظيم الأثر على بيكون نفسه حتى جعله يتوقف عن دراساته اللاهوتية ليتفرغ لدراسة اللغات القديمة (اليونانية والعبرية والعربية) والعلم التجريبى ، وفى عام ١٢٥٠ عاد إلى أوكسفورد وانضم إلى الرهبنة الفرنسيسكانية غير أن الشكوك أحاطت بإيمانه فمنع عام ١٢٥٧ من التدريس والوعظ وأرسل إلى دير الرهبنة فى باريس، ولكن البابا كليمنت الرابع سمح له بالعودة عام ١٢٦٥ حيث واصل " بحوثه وتجاربه " كما واصل الكتابة، غير أنه منع مرة أخرى من التدريس وأودع السجن بعد موت كليمنت.. وفى السجن أكمل كتابه: "**مختصر دراسة الفلسفة** " لجمع المعرفة المتاحة فى القرن الثالث عشر، ونقد النظام التعليمى السائد فى عصره، وكان قد أنجز عمله الأشهر : " **كتاب الفنون الكبير** " الذى أهداه للبابا كليمنت الرابع قبل موته . ويعد إدراك بيكون للعلوم الطبيعية ، وخاصة الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا إدراكا بالغ التقدم بالنسبة لعصره ؛ مع إضافاته المهمة للمنطق ؛ رغم أن معاصريه اتهموه بممارسة السحر الأسود والشعوذة .

(9)**Interpretation and Overinterpretation** ; Cambridge U.P. 1992·

و فى هذا الكتاب فصول كتبها كل من : ريتشارد رورتى وجوناثان كاللر وكريستيان بروك روز .

(١٠) النزعة الهيرمسية Hermeticism نسبة إلى هيرمز ، أحد آلهة الاغريق ، حامى التجار واللصوص ومرشد أرواح الموتى إلى العالم السفلى . فى العصر الهيللينستى امتزج فى مصر والشرق بالإله المصرى توت Toth إله الكتابة والسحر ونسبت إليه وإلى كهنته كتابات كثيرة قيل أنها تحتوى على كل أسرار المعرفة والعلم

والحكمة . وفى العصور الوسطى نشرها يهود المشرق فى أوروبا وتحولت إلى أحد أسس الكابالا اليهودية والمعرفة الغنوصية .

(١١) الكابـــالا Kabbalah المعنى الحرفى للكلمة العبرية هو : التراث ، ولكنها تشير إلى نوع من التصور الحلولى اليهودى تطور على أيدى عدد من الكهنة والحاخامات اليهود (مثل إيزاك الأعمى وإبراهام البوسكى وموسى الليونى ولوريا الصفدى وغيرهم) على مدى القرون من التاسع إلى السادس عشر، وتقوم على أساس الربط بين فكرة " العلة الأولى " التى تتحول تدريجيا وعلى مراحل الزمان إلى " الإله الواحد " الذى يخلق الكون بدوره تدريجيا من خلال فيوضاته مستخدما القوى السحرية للحروف (حروف اللغة العبرية) والأرقام لكى يكتمل هو والكون الذى يحل فيه قيمة معا - وذلك اعتمادا على كل من التصورات الفيثاغورثية عن " قوة الأرقام والحروف " والأفلاطونية الجديدة عن فكرة " الفيض الإلهى ". وفى حالات عديدة تحولت " الكابالا " إلى مادة للأعمال السحرية وأساس لها، وفى حالات أخرى تحولت إلى " حركة مضادة لليهودية التقليدية " (وللمسيحية بالتالى) . ولكن الكتاب " العمدة " للكابالا وهو : " الزوهار " الذى كتبه موسى الليونى (من : ليون الفرنسية) حولها إلى " مركب " معقد من علم الحرف ، وعلم الأرقام والميتافيزيقا ، والحلولية .

(12) **Foucault's Pendulum** . Tran . By William Weaver;Ballanline Books. New York - 1989 - P.5.

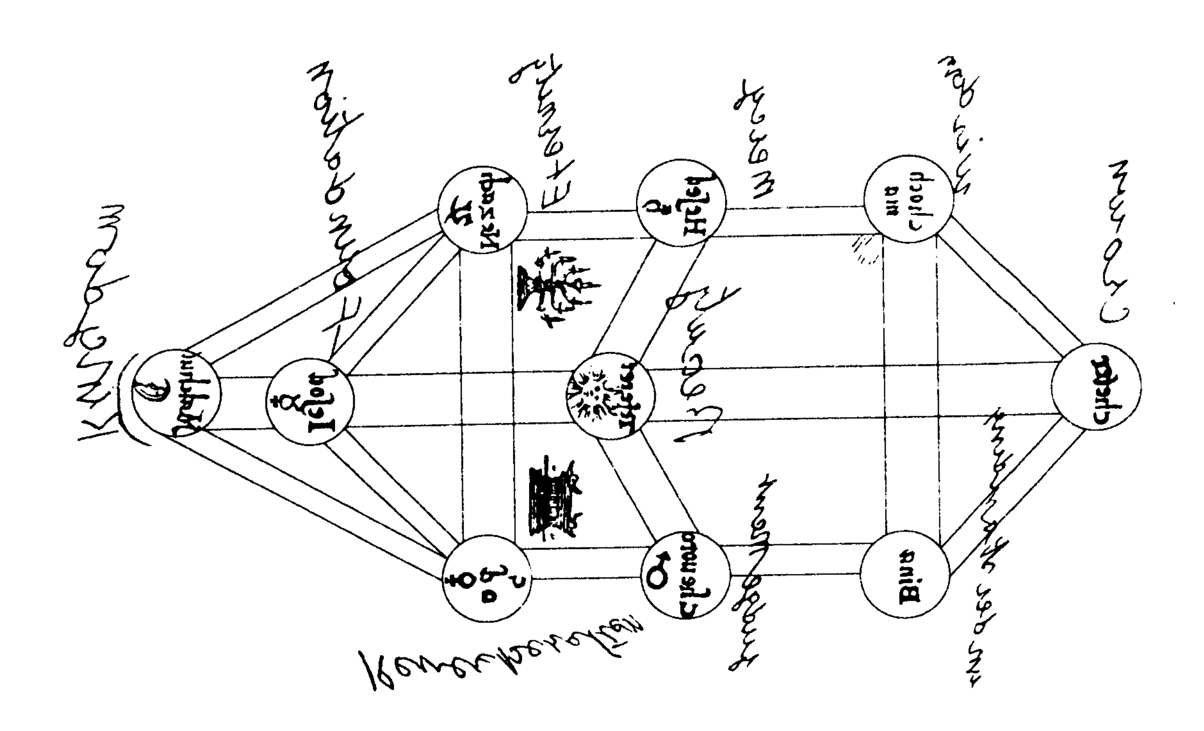
(١٣) بليز باسكال Pascal ; Blaise فيلسوف ورياضى فرنسى من القرن السابع عشر ، شارك فى تأسيس علم الحساب والتفاضل والتكامل واختراع آلة للحساب ، كما أجرى تجارب مبكرة فى فيزياء المواد وفى الفراغ، ويعتبر أحد مؤسسى النزعة التجريبية فى البحث العلمى ، وأحد مؤسسى الرياضيات الحديثة .

(١٤) **عن مقال: كيركجارد ، سورين آباى** Kierkaggrd, Soren Aabye **بقلم : " البروفسور آلاستير هاناى** Prof. Alastair Hannay **- جامعة أوسلو فى:** Companion to philosophy.The Oxford University . Ed. By Ted Handrich : Oxford U.P. 1999

(١٥) شجرة السيفيروت Sepherot Tree - فى الكابالا : شجرة الخلق: ليست " شجرة " وإنما تعد الكلمة استعارة لتوضيح تشابك فروع (أو : أغصان) الفيوضات أو التجليات الإلهية (وهذا هو المعنى الحرفى لكلمة "سيفيروت " العبرية) : التاج فى القمة يشير للإرادة ، يستند إلى الفهم والحكمة ويقومان على القانون والرحمة، والجمال قسيم الحب فى الوسط ليكون منبع الخلق والتجدد ، يتبعه الجلال والأبدية ويتأسسان على "الأساس " الذى يؤدى إلى ، ويقوم على " المملكة " ..

و الرسم المنشور ، من وضع سيزار إيفولا ، فى البندقية عام ١٥٨٩ .

(16) Umberto Eco : **The open work** . Tr. By : Annu Cancogni ; Harvard U.P.1989.



النقد الثقافى : رؤية جديدة

عبد الله محمد الغذامى

- ١ -

لماذا النقد الثقافى..؟

وهل هو بديل فعلى عن النقد الأدبى..؟

وهل الشعرنة لا السياسة - أو السيسنة - هى النسق المهيمن..؟

هل فى النقد الأدبى ما يعيبه أو ينقصه كى نبحث له عن بديل..؟

أو لا تكون مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة..؟

هذه أسئلة مازلت أسمعها من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النقد، وأهل الصنعة. مما يجعلها أسئلة مصيرية بها تتقرر وجاهة المشروع عبر كشف وظيفته، وكما نعرف من الفيزياء وعلوم الطبيعة فإن العضو الزائد الذى لا وظيفة له يصبح عضوا دوديا يستأصل أو يخمد فى حال كمون أبدية.

ولنبدأ الحكاية من آخرها، حيث لا نملك إلا أن ننسب النقد الأدبى إلى الأدب، وفى المقابل فإننا سننسب النقد الثقافى إلى الثقافة. وهذه لعبة ساذجة ولا شك، إن نحن وقفنا عند هذا الحد الذى هو أشبه بتفسير الماء بعد الجهد بالماء.

ولكن المسألة ستتعقد لو جربنا أن نسأل أنفسنا عما نقصده بمصطلح أدب ومصطلح ثقافة. وهما مصطلحان نجنح كثيرا إلى الجزم بأننا نعرفهما ولا نحتاج إلى تعريفهما. ونرى أنهما من الوضوح لدرجة لا يحتاجان معها إلى تعريف. غير أن أى دارس للأدب وأى دارس للثقافة يعى أن الأمر أكثر تعقيدا مما توحى به الانطباعات الأولية. وما من أحد إلا ولديه تعريف من نوع ما لكل واحد من المصطلحين، غير أن المعضل يبدأ حينما نجرب البحث عن تعريف مجمع عليه. وبما أننا لن نجد تعريفا واحدا يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديدا، فهذا معناه أننا أمام مفهوم متعدد الوجوه ومتعدد الاحتمالات. وهو لهذا مفهوم مفتوح وحر بل هو زئبقى وغير قابل للثبات. وهانحن من زمن أرسطو ونقاد العرب إلى زمن ياكوبسون ونحن فى الحيرة ذاتها فى تعريف (الأدبية) كما أننا منذ الأزل وإلى زمن جرامشى وفوكو وقيرتز ونحن مع مصطلح (ثقافة) فى كر وفر حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح.

ولا شك أن هناك رابطا وثيقا بين النقد الأدبى والفلسفة منذ جمع بينهما المعلم الأول فى التنظير وإلى اليوم حيث يقول كولر بحلول النقد الأدبى محل الفلسفة ثم حلول (النظرية) كعلم ومقولة محل الكل[١].

وإذا كان الرابط بين النظرية النقدية والفلسفة أزليا فإننا هنا أمام منشط نظرى معرفى فكرى، ولسنا أمام منشط تذوقى بلاغى جمالى خال من تعقيدات الفلسفة وهرطقاتها.

وحينما أقول هذا فإننى أشير بوضوح إلى ما نجنح إليه عربيا من كره موروث ومترسخ للفلسفة، يبلغ حد التحريم أحيانا، والنفور الاجتماعى أحيانا أخرى حتى صارت كلمة: لا تتفلسف علينا، شتيمة يوصم بها من يلعب لعبة الجدل الفلسفى. وصاربت كلمة الفلسفة، اجتماعيا، مسبة يجتهد المرء فى نفيها عن نفسه.

ولقد أشار الجاحظ إلى تميز العرب فى البديهة واحتفائهم بها، فى مقابل التروى والتفكر[٢]، والاحتفاء بالبديهة هنا يعنى حبنا للبليغ الصاعق، والكلمة، الساجعة المسجوعة، حتى لقد صاروا

يطربون للأجوبة المسكتة، أكثر من طربهم للقول المحفز. واخترع كتاب السلاطين فن التواقيع، الذى هو خطاب فى الإسكات ولجم الناس.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقى يرتبط ارتباطا وثيقا بما نسميه فى العرف العام بالأدب. وذلك أن الأدب هو فن القول البليغ الأول، ويأتى الشعر على رأسه حيث يأتى الشاعر الفحل الذى يعلو بمقدار قدرته على إسكات الآخرين ولجمهم. ويعلو بمقدار قدرته على الارتجال البلاغى الخلاب عاطفيا، بغض النظر عن وجاهته الفكرية. حتى لقد استهزأ البحترى بالمنطق والفكر واسترشد بامرىء القيس الذى ما كان يعنيه من المنطق والفلسفة شيء. ولاشك أن تسمية شعراء الروية بعبيد الشعر هى تسمية ذات بعد نسقى.

إذا قلنا هذا بوجهيه أى كون النقد الأدبى مرتبطا عضويا بالفلسفة، تاريخيا وإجرائيا، وفى الوجه الآخر فإن الحس العربى النسقى حس ينفر من التنظير الفلسفى ويطرب لما هو بلاغى، إذا قلنا هذا فإن المعضل سيتكشف بشكل جلى، وهو أن النقد الأدبى فى الثقافة العربية يعيش بين مزدوجتين لم تنكسرا قط.

أى أنه وليد فلسفى احتضنته البلاغة كأم مرضعة ثم صارت هذه الأم المرضعة أما بديلة عن الأم الطبيعية. كحال الطفل يولد من أم وتربيه أخرى غير الأم الرحم.

هذا جعل النقد الأدبى فنا فى البلاغة. ولقد كانت البلاغة هى الأصل التكوينى الأدبى عربيا، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفى المتنوعة، إلا أن الغاية القصوى للنقد ظلت هى الغاية الموروثة من البلاغة. وهى البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفى أن يكون النص جماليا وبليغا لكى يحتل الموقع الأعلى فى سلم الذائقة الجماعية وفى هرم التميز الذهنى.

ولم يقف النقد الأدبى قط على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعى لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكون النسقى لثقافة الجماعة.

لاشك أن الجميل مطلوب وأساسى، ولاشك أن السؤال عنه جوهرى وضرورى، ولكن ماذا لو أن الجميل الذوقى تحول إلى عيب نسقى فى تكوين الثقافة العامة وفى صياغة الشخصية الحضارية للأمة..؟!

هذا ما لم يقف عليه النقد الأدبى، ولم يجعله فى سجل تفكيره. وهذا ما يمكن للنقد الثقافى أن يقوم به ليسهم فى مشروعات نقد الخطاب. ولكن كيف...؟

- ٢ -

لقد كان للنقد الأدبى إنجازات كبرى على مر العصور، ويكاد يكون هو العلم الأكثر امتدادا والأعمق تجربة بين سائر العلوم فى الثقافة العربية. ولاشك أنه هو العلم الذى حقق لنفسه استقلالا نوعيا عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقاد وباللغويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحترى[٣]، وبالتالى فهو غير سلطوى، وفى الوقت ذاته هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل فى أى حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نص القاضى الجرجانى والصولى على فصل ما هو أدبى عما هو دينى.

ولذا نلاحظ أن الخطاب النقدى الأدبى هو العلم الذى تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلمة، ويكون الحديث عن الآخر، وليس عن الذات، كما يتسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين. ولم يجر تكفير ناقد أدبى بسبب نقده قط فى الموروث القديم، بينما كان التكفير وتهم التزندق تحاصر الممارسات العلمية الأخرى، الدينية المذهبية، وكذا الخطاب الفكرى بل الشعرى أيضا.

هذه الحرية النوعية للخطاب النقدى أعطته حيزا عريضا للتحرك والتنوع فى التجريب والاجتهاد، ومن ثم نما الخطاب النقدى وتطور وتنوع، وانفتح على الثقافات الأخرى، منذ أرسطو الذى جعلوه معلما أول لهم، إلى آخر ما هو جار اليوم فى الثقافة النقدية العالمية، كل ذلك فى تواصل غير منقطع ولا متردد. ولم يكن هناك التزام مبدئى مع المقولات، على عكس العلوم الأخرى التى تتحكم فيها قوانين الصح والخطأ وأنظمة الجائز والممنوع، حيث لا ممنوعات ولا حدود فى مجال المصطلح المجازى والبلاغى.

هذه ميزة معرفية نادرة تجعل هذا العلم علما حيويا وحرا، وهى ولاشك قد أفرزت منظومة من المصطلحات والمقولات المجربة مع أدوات إجرائية مدربة، وهذا منجز علمى ضخم لا يمكن تجاهله، أولا، ولا يمكن الاستغناء عنه، ثانيا. ذاك إن نحن أردنا أن نكون منهجيين فى عملنا وفى تصورنا للظاهرة التعبيرية.

من هنا فإننا نقول إن النقد الثقافى لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبى، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجى الإجرائى للنقد الأدبى.

وهذه أولى الحقائق المنهجية التى يجب القطع بها.

-٣-

إذا نحن قلنا بالتمسك بالأداة النقدية، بما أنها أداة، أولا، ثم بما أنها أداة مجربة مدربة، وتستند على تراكم نظرى وتطبيقى عريق وعميق، فنحن ولاشك نضع أنفسنا أمام مأزق، لأننا سنتواجه مع أداة ومع مصطلح ارتبطا مع موضوعهما ارتباطا يكاد يكون عضويا، أو هكذا يبدو.

إن التشابك العضوى فيما بين المصطلح النقدى والأدب لهو تشابك يفرضه التاريخ وتفرضه الممارسات، من حيث التلازم الأزلى بين النقد والأدب، وهو ما يمنح هذا النقد صفته الأدبية، وهى صفة تحولت مع السنين لتصبح هوية وليست مجرد مجال بحثى.

وفى مقابل ذلك فإننا فى الثقافة العربية لا نجد علما نقديا مصطلحيا ونظريا ومنهجيا يوازى ما هو قائم فى مجال النقد الأدبى، ولم يكن لأى منشط علمى عربى فى أى مجال من المجالات، لم يكن له منهجية نقدية مصاحبة كتلك التى تتصاحب مع الأدب. نستثنى من ذلك علم مصطلح الحديث، وهو علم لن نغفل عنه فى مجال التأسيس النظرى للنقد الثقافى، بوصفه علما فى نقد علل الخطاب، وخاصة فرع (علم العلل) كأحد فروع علم مصطلح الحديث، وتأسيساته النظرية والإجرائية. أما ما عدا ذلك فإن المنشط النقدى فى العلوم الأخرى لم يسجل تقدما مصطلحيا ونظريا يسمح لنا بالنظر إليه بوصفه منهجية ذات متن متميز ومحدد الأطر.

نقول هذا لتأكيد أهمية المصطلح النقدى (الأدبى) من جهة، ثم لتصوير حالة التلازم الشديدة بين هذا النقد وصفته الأدبية، مما يجعل استخدام هذه الأداة النقدية بعينها فى مجال الثقافة مجرد تغيير فى التسمية وليس تحولا جوهريا، منذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها وليست مستقلة عنه لارتباط الاثنين معا تاريخا وتطبيقا، وسيحدث حينئذ أن نقرأ حادثة ثقافية مثلما نقرأ قصيدة أو قصة قصيرة، وسيتحول الحدث الثقافى إلى حدث أدبى، ونلبس الثقافة ثوب الأدبية، حسب إرغامات المصطلح النقدى المستخدم.

هذا هو الخطر الذى بسببه طرحنا فى الفصل الثانى من كتابنا (النقد الثقافى) محاولة توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبى إلى كون ثقافى، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة فى مجالها الجديد، وتم اقتراح عنصر سابع يضم إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة والاتصال، وهو العنصر النسقى، الذى يوازى عنصر الرسالة حينما تركز على الرسالة نفسها، حسب مقولة ياكوبسون، فى تعريفه للشاعرية وفى تحقيق أدبية الأدب، ونحن عبر إضافة العنصر السابع (النسقى) سنستخرج الوظيفة النسقية للقول الاتصالى.

وهى التى ستكون وظيفة سابعة، تضم إلى الوظائف الست المعهودة فى نموذج الاتصال الياكوبسونى. ويتبع ذلك ويستوجبه اقتراح نوع ثالث من الجمل يضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهى الجملة الثقافية، تساوقا مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبى. وعبر هذه الجملة الثالثة، التى هى الثقافية، سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبى جمالى وما هو ثقافى، وذلك على مستوى المنهج والإجراء[٤].

ولا يكتمل النموذج إلا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نطرح فكرة (المجاز الكلى) كبديل مصطلحى للمجاز البلاغى، وفكرة (التورية الثقافية) كبديل عن التورية البلاغية[٥].

عبر هذه التحويرات المنهجية صار لنا حق الزعم بأن الأداة المقترحة لمشروع النقد الثقافى هى من ناحية المنهج والنظرية أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة. وهذا هو التبرير العملى والامتحان التجريبى، الذى إذا نجحت الأداة فى تحقيقه فسيجعل المشروع مبررا، حسب أخلاقيات العلم، وصحيحا، حسب شروط التحقق العملى. ولمفهوم الجملة الثقافية دور مركزى فى هذا كله، وسأوضح ذلك كالتالى:

الجملة الثقافية:

يأتى مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة ومعبرة، فهى كاشفة عن النسق، وهى محدثة بلسانه، ونميزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولى، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغى، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعا شعريا أو سرديا، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما أنها تكشف النسق المضمر وتعبر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، مع فروق جذرية بين هذه كلها[٦].

وبواسطة الجملة الثقافية سنكشف عن حركة المجاز الكلى، حتى لنجد أن خطاب الحب مثلا سيقوم على ثلاث جمل رئيسة، تتحكم فى الخطاب منذ أن عرفناه مدونا فى شعر وفى حكايات، إلى ما نعرفه من مؤلفات وكتابات، قديمة وحديثة، بحيث تكون ثلاث جمل مركزية هى المدار الدلالى الذى هو دال نسقى، حتى ليفضح نسقية الخطاب، الذى هو فى ظاهره مضاد للتفحيل ومناقض له، لكننا عبر إعمال مفهوم النسق المضمر، وكشف الجملة الثقافية المتحكمة فى الخطاب، سيظهر لنا خطاب الحب على مدى تاريخه كله وكأنما هو نص واحد استغرقت كتابته قرونا زمنية، والمؤلف فيه هو الثقافة ـ حسب مفهوم المؤلف المزدوج وسنجد خضوع هذا الخطاب للتفحيل واستفحال أداته التعبيرية[٧]، ما يحول خطاب الحب إلى خطاب فى الجنوسة النسقية، بوصفه مجازا كليا، وسيكون خطابا متشعرنا ـ حسب تحديدنا للشعرنة ـ.

وهنا أقول إن منهجية النقد الثقافى تتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمرا يتحرك على نقيض المعلن والواعى، ويجيز حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هى النسق المهيمن الذى به تتشعرن كل الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هى القيمة المنهجية العملية لهذا النقد منذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبى.

هذه، إذن، هى وظيفة النقد الثقافى من الناحية الإجرائية، ولكن ما وظيفته من الناحية المعرفية...؟

-٤-

ليس للمنهجية الإجرائية من تبرير لوجودها إلا إذا توفر فيها شرطان، أولهما أن تفضى هذه المنهجية إلى نتائج بحثية تختلف بها عن النتائج المعهودة فى المنهجيات الأخرى، والثانى أن تكون هذه النتائج البحثية معتمدة فى تحققها على هذه الإجراءات المنهجية تحديدا. وإذا لم

يتحقق هذان الشرطان فإن المنهجية المقترحة حينئذ ستكون مجرد لعبة رياضية ذهنية. هذا إن لم نقل إنها فذلكة خالصة. ولسوف يكون تحقق هذين الشرطين دليلا على العلاقة ما بين المنهج والنتيجة. وهذه هى الوظيفية العملية والمبرر العلمى والأخلاقى لقيام منهجية من نوع ما واكتسابها صفتها العلمية.

وإذا جئنا إلى النقد الثقافى، كبديل معرفى ومنهجى عن النقد الأدبى، فإننا سنمتحن أول ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح محور ومطور عن سلفه الأدبى، وستكون علامة الاستقلال العلمى والجدوى المعرفية هى فيما يحققه النقد الثقافى فى مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبى.

ولاشك أن النقد الأدبى قد تعامل فى تاريخه كله، قديما وحديثا وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكل جوهرى، وأتبع ذلك بتقييد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التى ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون فى شروط تمثلها وإقصاء ما لا تتحقق فيه تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعى حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف الذوق والتحكم فى الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعا لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى فى أنواعها وفى عددها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتى، مع تقنين صارم لما هو جمالى، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التى ظلت محروسة على مدى الزمن[٨].

هذا أحدث فصلا طبقيا بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وما هو مستهلك جماهيريا، وصار الجمالى نخبويا ومعزولا، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل فى عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوى والمتعالى، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة فى الناس، منذ أن شغلت عن الشعبى والجماهيرى وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذ كانت النصوص هى الهم وليست الأنساق.

هنا نأتى إلى أسئلة النقد الثقافى المقترحة، وهى:

١- سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

٢- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

٣- سؤال الاستهلاك الجماهيرى كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

٤- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هى للنص الجمالى المؤسساتى، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هى المؤثرة فعلا، وهى المشكلة للأنساق الثقافية العامة التى لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها.

هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبى يهتم بها ولم يكن يقف عليها. ومن هنا فإننا سنشهد مجال النقد الثقافى، وسنلاحظ أنه مجال منسى فعلا ومغفول عنه.

ولسوف تأتى وظيفة النقد الثقافى المعرفية من هذا المجال المهمل.

ولكن التطرق للمهمل والمهمش لا يكفى فيه مجرد الالتفات الكريم والإنسانى، بل إننا ندرك ضرورة التأسيس المنهجى والنظرى لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون فى ثقافة العصر. فى أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه. ولابد من تدارك الأمر والشروع فى الدرس النقدى فى مجال النقد الثقافى.

ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافى)، حيث تكثر المشاريع البحثية فى ثقافتنا العربية، من تلك التى طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة. وهى مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتى تحت مسمى (نقد الثقافة). بينما نحن نسعى هنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافى) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية

وإجرائية تخصه، أولا، ثم هى تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالى، من حيث إن المضمر النسقى لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء وتمكن من اصطناع الحيل فى التخفى، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثى رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وسنوضح هذه القضايا والتباساتها فيما يلى من قول.

- ٥ -

حددنا أربعة مجالات يتحرك فيها النقد الثقافى، وهى محور أسئلة هذا النقد. وأولها، سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وهذا هو المفترق الجذرى الذى يميز النقد الثقافى عن النقد الأدبى. فالنقد الأدبى يأخذ النص بوصفه إبداعا جماليا، تكون مهمة النقد معه هى فى التعرف على جماليته وكشف قوانين هذه الجمالية، وهذا هو المفهوم المركزى فى سؤال النقد الأدبى والنظرية النقدية الأدبية.

ومع التسليم بوجاهة السؤال عن الجمالية وقوانينها، ومع التأكيد على عظمة المنجزات العلمية فى هذا الحقل، إلا أننا لن نعجز عن ملاحظة أن هناك ثغرة عميقة فى حقل هذا السؤال الجمالى، إذ لم تنتبه النظرية النقدية الأدبية إلى ما هو مختبىء فى النصوص من أنساق، وهى أنساق تتحرك فى كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعى المبدع والقارىء، وهذا فعل نسقى وليس فعلا نصوصيا، وليست النصوص إلا حوامل تحمل هذه الأنساق، وتمر من تحت أنف الناقد الأدبى دون كشف لها.

هنا نبادر إلى تعريف مرادنا من مصطلح النسق ونقول - كما قلنا فى الكتاب من قبل - إن النسق المعنى هنا هو ما تتوفر فيه الشروط التالية:

أ - لابد من وجود نسقين فى نص واحد. أو ما هو فى حكم النص الواحد.

ب - يكون أحد النسقين نقيضا للآخر ومضادا له - مع وجودهما معا فى نص واحد. على أن النسق الناقض يظل مضمرا ومختبئا، ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدى - حسب منهجية النقد الثقافى -.

ج - يشترط فى النص الحامل للنسقين أن يكون مما تتوفر فيه سمات النص الأدبى الجمالية الإبداعية، من حيث إن جمالية النصوص هى الوسيلة التى تتوسل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

د - لابد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلا على تمكن النسق من التغلغل فى جموع مستهلكى الثقافة.

هذه الشروط الأربعة تكشف لنا أن مجال النقد الثقافى هو النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه (حامل نسق)، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة فى تمرير أنساقها.

وهذه نقلة نوعية فى مهمة العملية النقدية حيث نشرع فى الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص.

وهذا يقودنا إلى ما ذكرنا من أن النقد الثقافى يأخذ بسؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال، ونحن نقول هذا مع كامل وعينا بما لدى النقد الأدبى من مقولة عن الدلالة الضمنية. فى مقابل الدلالة الصريحة[٩]. غير أن المضمر النسقى يختلف عن الدلالة الضمنية لأن الدلالة الضمنية هى من معطيات النص كتكوين دلالى إبداعى، وهى فى وعى الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارىء وتخضع لشروط التذوق، أى أنها فى محيط الوعى النصوصى العام.

أما النسق المضمر فهو ليس فى محيط الوعى، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضا منطق النص ذاته، ودلالاته الإبداعية، الصريح منها والضمنى. وهذه بالضبط لعبة الألاعيب فى حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعى والحضارى، مما يقتضى عملا مكثفا فى الكشف والتعيين.

ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما دليلا على توافق مبطن بين المغروس النسقى الذهنى فى دواخلنا، والنص، مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أى نص يضمر فى داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذاك النسق.

وقد يكون ذلك فى نكتة أو شائعة أو قصيدة أو حكاية، من تلك الأشياء والنصوص التى نستجيب لها بسرعة وانفعال، وهى استجابة تنم عن توافقها مع شىء مضمر فينا، حتى وإن كانت دلالات هذه النصوص لا تتفق مع ما نؤمن به فى العلن، وكم مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد، كأن تكون النكتة عن النساء أو عن السود أو عن البادية، أو عن بعض أهل الأرياف، كالحمصى والصعيدى والسلاوى والحوطى والبدوى، مع أننا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان. وننقد الغرب وغيره فى موقفه التنميطى منا، وفى المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، ولا نسأل أنفسنا ما لنا نطرب ونضحك من شىء يتناقض مع مبادئنا...؟!، وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص، ومن المهم أن نأخذها على أنها علامات تشف عن هذه المضمرات غير الواعية. ولما تزل الجمالية وسلطانها المجازى من أخطر أدوات العمى الثقافى عن هذه النسقية المتغلغلة.

هذا هو النسق المضمر إذ يفعل فعله دون أن نعرض ذلك على النقد والكشف. ولئن كان الأمر واضحا مع النكتة والشائعة إلا أنه لا يتمتع بوضوح مماثل مع نصوص أخرى أكثر تعقيدا، ولا تتكشف فيها الأنساق المضمرة إلا بجهد بحثى خاص، كهذا الذى نقترحه. ولقد أشرت فى الكتاب عن أمثلة من كبار مبدعينا كأبى تمام والمتنبى ونزار قبانى وأدونيس، حيث نكتشف ما تنطوى عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبىء عن منظومة طبقية/ فحولية/ رجعية / استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تكن فى وعى أى منهم، ولا فى وعى أى منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب فى ضميرنا الثقافى، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعرى والطاغية السياسى والاجتماعى، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الأوان لمارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعى، من بوابة النقد الثقافى لتكشف ما يحمله الإبداع، لا من جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن نتنبه لها.

- ٦ -

يفضى بنا هذا إلى السؤال الرابع من أسئلة النقد الثقافى، وهو سؤال التأثير الذى تخلفه هذه الأنساق المضمرة، ولقد قلت فى الكتاب بمفهوم (الشعرنة) وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التى انتقلت من كونها الجمالى الخالص إلى كون حضارى ثقافى، وهى سمات تصبغ سلوكنا الثقافى وتتحكم فى خطاباتنا الأخرى الفنى منها والفكرى، وكذا المسلكى.

وقيم من مثل المجاز، وكون القول منفصلا عن الفعل، وتقبل الكذب، والاستئناس بالمبالغة، والطرب للبليغ، كل هذه قيم شعرية ولاشك، ولكنها تحولت مع الزمن لتكون قيما ذهنية ومسلكية فى ثقافتنا كلها حتى لقد صرنا كائنات مجازية، وتشعرنت نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا، مثلما تشعرنت قيمنا، وتشعرنت ذواتنا.

ويضاف إلى ذلك ويتلازم معه صورة الفحل، الذى هو صياغة شعرية فى الأصل، ولكنه تحول ليكون نموذجا ذهنيا اجتماعيا وسياسيا، ولم يعد مجرد قيمة مجازية شعرية.

وهذا فى زعمى ابتدأ فى المطبخ الشعرى، وتوسل بالجمال الشعرى، واستعان بكوننا أمة شاعرة وبكون الشعر هو ديوان العرب، وبكونه علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهذه كلها حقائق جمالية فنية، تحولت لتصبح حقائق اجتماعية وثقافية.

وكما أن المجاز تعبير متعال على المنطقى والعقلانى، ولا يقاس بهما، فإن التفكير ذاته صار كذلك غير عقلانى ولا منطقى، وكذا هو شأن المسلك، وكافة صيغ الخطابات السياسى والإعلامى منها وكذا الاجتماعى.

هذا مؤشر ونتيجة إلى مفعول الجمالى الشعرى فينا، وهو مفعول كان من الممكن أن يظل فى حدود مجاله الطبيعى، الذى هو مجال الجماليات والتذوق الجمالى، غير أنه انتقل انتقالا غير ملحوظ، ولا منقود، إلى سائر الخطابات والمسلكيات.

هذا ما أقصده بالشعرنة بوصفها قيمة شعرية فى الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية، وصرنا كائنات مجازية/ شعرية/ متشعرنة، يسود فينا الانفصال بين القول والفعل، وتتحكم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل، ومثلما تحولت قيمة الكرم والشجاعة من قيم إنسانية عملية، إلى قيم بلاغية كاذبة، بفعل الشعراء ومكافآت الأمراء، كما تحولت هاتان القيمتان، وهما أهم قيم العربى، فإن قيم الثورة والوطنية والحرية والاستقلال قد تحولت فى خطابنا المعاصر من قيم إنسانية إلى قيم مجازية(١٠). وكما كان الفحل الشعرى بتفرده وتعاليه جاء الطاغية السياسى، ووراء النموذجين كانت الأنا المفردة الملغية للآخر، وهى الأنا الشعرية فى الأصل، غير أنها تحولت لتصبح الأنا النسقية، وتصبغ كل أفعالنا بصبغتها، مما يؤكد تشعرن هذه الذات الثقافية العربية.

-٧-

بقى أن أشير إلى إشكال دار فى نفوس الكثيرين ممن قرأ دعواى هذه، وهو إشكال يتعجب من أن يكون الشعر هو السبب فى ذلك كله، وهذا ما لم أقله.

فأنا لا أضع الشعر فى معادلة السبب والنتيجة، وإنما أقول إن الشعر (حامل نسق)، وأقول إن الشعر هو (العلامة) الكاشفة لهذا النسق، وبما أن الشعر (علامة) على النسق، وبما أنه (حامل للنسق) فإن الشعر هنا يصبح هو المطبخ المنتج لهذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب، ولا أنه نتيجة، ولكن بمعنى أن الجسد الحامل للفيروس هو الذى ينشره ويديمه، وهذا لا يعنى أن الجسد هو الفيروس، وإنما هو حامل له. وبما أنه حامل له فهو إذن مجاله وكونه.

وإذا قلنا هذا فلن يكون من المجدى أن نوجه أصابع اللوم إلى السياسة والساسة(١١)، ولا إلى التربية والتربويين، لأنهم أولا نتائج نسقية، ثم هم من صنعنا نحن وصنع ثقافتنا المستجيبة لهذا النموذج والمفرزة له، ولاشك أننا نحن الذين صفقنا لطغاتنا حتى لقد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريون لوجودنا ودوام حياتنا، وهذه كلها نتائج نسقية، ولاشك. والعلة هنا ستكون فى غياب الحس النقدى فى ثقافتنا، نقد الذات ونقد الخطابات المكونة لهذه الذات. وأرى أن الوقوف على معالم الشعرنة سيكون سببا قويا للكشف، لا بمعنى أن الشعر هو السبب، ولكن بمعنى أن لدينا مخزنا نسقيا لابد من الكشف عن خباياه، ولاشك عندى أن الشعر هو الحامل النسقى وهو العلامة الثقافية التى لو تعرفنا على خباياها لعلمنا الشىء الكثير والخطير عن أنساقنا الثقافية المضمرة، مع التوسل بأدوات النقد الثقافى ـ كما هى محددة فى الفصل الثانى من الكتاب ـ .

إن التحول فى النظر إلى الشعر من كونه خطابا فنيا إلى كونه خطابا ثقافيا، ثم كونه حامل نسق، سوف يساعدنا على التعرف على العلامة الثقافية، بعيدا عن حصر ذلك فى سؤال السبب والنتيجة.

ولقد يكون من الطريف هنا أن أشير إلى مثال نيتشه عن لعبة السبب والنتيجة وعن تبادلهما للأدوار. وذلك بمثال رجل يشعر بوخز في ظهره. ثم يبدأ بالتحسس قرب موضع الوخز. فيجد دبوسا في قميصه. هنا يسأل نيتشه: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة..؟ ألم يكن الوخز هو الذي كشف عن الدبوس. ولو ظل الدبوس دهرا من دون هذا الوخز لما علمنا به[١٢].

هذه العلاقة المتبادلة بين ما هو سبب وما هو نتيجة ومع ما فيها من تشابك هو ما أود أن أستحضره في حال الكلام عن الشعرنة وعن مصدرها. وهو سؤال يجب ألا نرتبك في أمره. لأننا هنا نبحث عن علامات ثقافية. وليس عن مظاهر سلوكية. بل إن المظاهر هي نتائج نسقية وليست أسبابا. والسياسي لم يصنع نفسه. وإنما هو وليد لثقافة نسقية. كما أن الشاعر لم يصنع نفسه. وإنما هو وليد ثقافة. والنسق حينئذ هو مضمر ثقافي. لابد من كشفه. والبحث عن علاماته. ولذا وجدنا الحداثي رجعيا. ووجدنا الحداثة العربية هي ضحية نسقية لا لوعي الأفراد. وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمر. مع عدم البحث عنه وكشفه والتعرف على مواقع اختفائه.

الهوامش:

١ ـ عن مقولة كولر هذه انظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ٥٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة) ١٩٩٨.

٢ـ البيان والتبيين، ٢١/١ تحقيق فوزي العطوي، الشركة اللبنانية للكتاب ١٩٦٨.

٣ـ انظر عن ذلك بحثنا : المعنى في بطن القارىء. ضمن كتاب : تأنيث القصيدة والقارىء المختلف. المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ١٩٩٩.

٤ـ عبد الله الغذامي : النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص ص ٦٢ ـ ٨٥. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١.

٥ ـ السابق ٦٧ ـ ٧٠.

٦ـ للتفصيل انظر : النقد الثقافي . الفصل الثاني.

٧ـ عن تفحيل خطاب الحب . انظر : المرأة واللغة، وثقافة الوهم. حيث ناقشت هذه المسألة، كما ستكون موضع مناقشة منهجية في بحثنا: الزواج السردي ـ الجنوسة النسقية. ضمن بحوث الجزء الثاني من كتاب (النقد الثقافي).

٨ـ تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتاب (النقد الثقافي) وفيه رصد لمثل هذه الملاحظات.

٩ـ عن رولان بارت ومفهومي الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر : الخطيئة والتكفير ١٢٥.

١٠ـ النقد الثقافي ١٤٥.

١١ـ طرح الدكتور عبد العزيز السبيل مفهوم (السيسنة)، وذلك في مناقشته لفكرتي عن الشعرنة، انظر: عبد الرحمن إسماعيل: الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض. مؤسسة اليمامة، الرياض ٢٠٠٢.

١٢ـ الخطيئة والتكفير ٥٤.

حبك النص
منظورات من التراث العربى

محمد العبد

١- توطئة

يميز هارتمان Hartmann - فى نشأة علم لغة النص - بين سبع مراحل من التطور وضعت معالمه، هى: علم البلاغة، وعلم الأسلوب، والتأويل، والسيميائية، وتحليل المضمون، ونظرية أفعال الكلام، والبلاغة الجديدة. أما علم البلاغة - من بينها - فقد تجلت أهميته فى تعامله مع اللغة من حيث هى خطاب فعلى، وفى تشكيله أنماط الاتصال المؤثر ومعاييره[١].

فى علم البلاغة العربى، تقع مناطق شاسعة للعناية بطرق الإبلاغ المؤثر، فضلا عن العناية بمعايير البنية المثلى للنص وصناعته. ولكن تظل بين العلمين وجوه للمفارقة. بينما كان علم البلاغة الغربى أول العلوم التى أسهمت فى تأسيس هذا العلم اللغوى النصى، لم يطور علم البلاغة العربى علما جديدا.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم إلى خاصية الحبك Coherence. وتسعى من وراء ذلك إلى استصفاء المبادئ والتصورات التى يمكن لها أن تتخذ مرتكزات لتحليل النص العربى تحليلا مناسبا، لا يغفل عن خواصه ومعاييره البنائية والاتصالية، من حيث إن النص - فى المقام الأول - إنتاج بيئته الاجتماعية والحضارية، وهو - فى الوقت نفسه - يدل عليها ويمارس فيها وظائفه.

وأحسب أن علم لغة النص وتحليل الخطاب هما أفضل نقطة يلتقى عندها علم البلاغة وعلم اللغة أحدهما بالآخر. من ثم، تأمل هذه الدراسة أن تكون خطوة على طريق توثيق الصلات بين علم البلاغة وعلم اللغة توثيقا يفيد منه كلا العلمين؛ وذلك بأن يدفع علم البلاغة علم اللغة إلى تجاوز حدوده التقليدية التى تقنع بوصف الأنماط البنائية المفردة الصغرى للغة وتحليلها إلى علم الاتصال والتداولية ونحوهما، وبأن يدفع علم اللغة علم البلاغة إلى تجاوز إطاره التقليدى نظاما من القواعد والمعايير عما يجب فى الكلام وما لا يجب، إلى معالجة إشكاليات نصية مهمة من منظور لغوى، مثل تخطيط النص واستراتيجيات الإنتاج، واستراتيجيات تشكيل النصوص الكبرى، واختلاف بنى النصوص باختلاف فئاتها، ومعرفة كيفيات تدرج المضمون النصى، ومعرفة بنى النص الكلية وغيرها. ولهذه المحاولة فى البلاغة العربية - الآن - نظائر فى البلاغة الأوربية. أضرب مثالا على ذلك محاولة رولان بارت ROLAND BARTHES فى كتابه: "قراءة جديدة للبلاغة القديمة" الذى بناه على أساس مصطلحات بنيوية وسيميائية[٢].

وتتخذ هذه الدراسة من فحص مفهوم الحبك ومرادفاته فى تبصرات التراث العربى وسيلة لبلورة المفاهيم والمنظورات اللغوية والبلاغية وتوثيق الصلات بينها فى تحليل الخطاب، بعد أن ثبت أن قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع فى مجملها، وأنها - كما يقول تمام حسان - لاتقرب من الطابع النقدى إلا فى مواضع محددة[٣].

فى هذه التوطئة، ينبغى لنا - قبل الكشف عن تبصرات القدماء ومنظوراتهم فى الحبك وتحليلها - أن نعرف: ما الحبك؟ وما موقعه بين معايير النصية؟ وما أهم المفاهيم الأخرى التى ترتبط به عند تحليل بنيته؟.

كان من أهم ما تمخضت عنه النظرية اللغوية المعاصرة علم لغة النص. وكان من إسهامات علم لغة النص المهمة تحليل ما عرف بمعايير النصية Norms of Textuality. ومعايير النصية هى المكونات التى تجعل النص كلا موحدا متماسكا دالا، لا محض سلسلة من الكلمات والجمل غير المترابطة. هذه المكونات هى: السبك Cohesion والحبك Coherence والقصد Intentionality

والقبول Acceptability، ورعاية الموقف Situationality، والتناص Intertextuality والإعلامية Informativity.

تتكامل المكونات السبعة السابقة فى تحقيق الطبيعة النصية للنص . كانت هذه المكونات الفكرة المركزية فى عمل رائد فى مجال علم لغة النص ؛ وهو عمل دوبوجراند De Beaugrande ودرسلر Dressier المسمى: (مدخل إلى علم لغة النص An Introduction to text linguistics).

فى علم اللغة المعاصر جعل الشرط الجوهرى للنص أن يكون كلا موحداً منتظماً فى وحدة دلالية، لاتجميعاً محضاً بين جُمل يعوزها الترابط الدلالى، سواء فى ذلك أن يكون نصا منطوقا أم مكتوباً، قصيراً أم طويلا . من أجل ذلك نظر إلى النص بوصفه تصميماً للمعانى على مستوى أعلى[٤]. وفى ضوء ذلك أيضاً عرف النص عند هاليداى ورقية حسن بأنه وحدة من التنظيم الدلالى الموقفى؛ أى أنه استمرارية معنوية أو انتظام للمعانى فى السياق، تشيّده علاقة الحبك الدلالية[٥].

يُكوِّن السبك والحبك - من بين المعايير السبعة بوجه خاص - ثنائية مفهومية فى حقل علم لغة النص وتحليل الخطاب . يربط السبك بين عناصر سطح النص، ويكمن الحبك بين عالمه النصى ؛ أى أنهما يشيران إلى كيفية تكيف العناصر التى تكون النص بعضها مع بعض وصنع المعنى . السبك والحبك - كما يقرر دوبوجراند ودرسلر - أوضح معايير النصية، وإن كانا لايمكن لهما أن يقدما فواصل مطلقة بين النصوص وغير النصوص فى الاتصال الفعلى[٦].

يجعل علماء لغة النص للحبك أهمية خاصة . الحبك عند كلاوس برنكر Klaus Brinker هو المفهوم النواة فى تعريف النص، وهو يقع عنده فى مركز علم لغة النص الموجه إلى النظام اللغوى[٧].

ويرى كل من هاينمن Heinemann وفيفيجر Viehweger أن وحدة النص Texteinheitlichkeit لاتقاس بظواهر سطحية ؛ ولكنها تقاس بالبحث عنها فى البنية الدلالية الأساسية semantische basisstruktur التى تكشف عنها المسائل الدلالية الكبرى للأبنية المركبة والحبك النصى[٨].

يرجع المفهوم Coherence فى الإنجليزية أو Kohaerenz فى الألمانية إلى الأصل اللاتينى Cohaerentia. وهو مستعار من علم الكيمياء . عرف هذا المفهوم فى علم اللغة النصى وتحليل الخطاب حدودا عدة . يحدّه سوفنسكى Sowinski بقوله: " يقضى للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة، إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، فى إطار نصى أو موقف اتصالى، اتصالا لايشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات فى المعلومات[٩]. ويحدده ليفاندوفسكى Lewandowski بقوله: " ليس الحبك محض خاصة من خواص النص، ولكنه أيضاً حصيلة اعتبارات معرفية (بنائية) عند المستمعين أو القراء. الحبك حصيلة تفعيل دلالى Bedeutungsaktualisierung، ينهض على ترابط معنوى بين التصورات والمعارف، من حيث هى مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل ؛ فالمستمع أو القارئ هو الذى يصمم الحبك الضرورى أو ينشئه"[١٠].

ويلخص ليفاندوفسكى زوايا النظر إلى الحبك فى علم اللغة النصى فيما يلى:

١- الحبك من حيث هو الشرط اللغوى لفهم السبك فهما أعمق .

٢- الحبك من حيث هو إحدى خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، وهو ما يسمى بالارتباط المرجعى أو الإشارى Referentiel.

٣- الحبك من حيث هو إحدى خصائص الإطار الاتصالى الاجتماعى .

٤- الحبك من حيث هو إجراء ومن حيث هو حصيلة التلقى الابتكارى البناء[١١].

تدل الحدود السابقة مع غيرها على أن الحبك فى جوهره تنظيم مضمون النص تنظيماً دلاليا منطقياً . تسلسل المعانى والمفاهيم والقضايا على نحو منطقى مترابط هو أس حبك النص . والنص الذى يوصف بأنه لا معنى له، هو النص الذى لا يستطيع مستقبلوه أن يعثروا فيه على مثل هذا التسلسل .

إذا كانت وسائل السبك هى الإحالة Reference، والاستبدال Substitution، والحذف Ellipsis، والوصل Conjunction، والسبك المعجمى Lexical Cohesion، فإن وسائل الحبك - فيما ذكره دوبوجراند - تشتمل على:

١- العناصر المنطقية، كالسببية، والعموم، والخصوص class inclusion .
٢- معلومات عن تنظيم الأحداث، والأعمال، والموضوعات، والمواقف.
٣- السعى إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الانسانية . ويدعم الحبك (عند المترجم الالتحام) بتفاعل المعلومات التى يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم[١٢].

تحيط بالحبك فى نظرية النص شبكة من المفاهيم النظرية التى تمكن من تحليل بنيته تحليلا متكاملا . من أهم هذه المفاهيم :

١- مفهوم "الحبك الطولى أو المتدرج Linear or Sequential Coherence" فى مقابل مفهوم " الحبك الشامل أو الكلى Global or Overall Coherence" . ينتج الحبك الطولى بين ما تعبر عنه الجمل ومتواليات الجمل من قضايا . هذا النوع من القضايا Propositions هو الذى ينتج عنه ما يسمى ببنى النص الصغرى . أما البنى الدلالية الأشمل والتى لاتشخص تشخيصاً مباشراً عن طريق العلاقات بين قضايا مفردة، بل تشخص فى حدود ما نجريه على تلك المجموعات والمتواليات من إجراءات، فهى البنى التى تنتج هذا النوع من القضايا والمتواليات الكلية التى تكون ما يسمى ببنى النص الكبرى[١٣].

٢- مفهوم "علاقات الحبك Coherence Relations"، ونذكر لها الأنواع التالية:

(أ) وحدة المرجع Referential Identity، وهو يمثل إحدى علاقات الحبك بين الذوات . وخلاصته أن الموضوعات وحدات فى قضايا مختلفة، يمكن أن يكون لها الذات نفسها، والقيمة ذاتها . ويمكن أن يشار إلى الذات الواحدة باسم العلم، أو الضمير، أو بمفردات مثل " آخر ". أو تعبيرات مثل " ذلك الولد " أو " الطالب الذى فقد كتابه "[١٤].

(ب) علاقة الاختلاف والتغير Relation of difference and change: وفحواها أننا لا ندوم فى الخطاب على ذكر الشئ نفسه عن الذوات أنفسها، بل ندخل إلى عالم الخطاب ذواتا جديدة، أو نعين جديدا من الخصائص والعلاقات لذوات أدخلناها من قبل .

كذلك، فإن التغير فى العالم النصى أو فى الموقف، تحدده بعض العلاقات المقبولة بهذا العالم أو الموقف الذى أنشأناه من قبل. المهم أنه ينبغى للتغيرات أن تكون متجانسة Homogeneous، وأن يكون وقوعها فى حدود مستوى أعلى من مستويات مبدأ يحدد الذوات المكنة والخصائص المكنة لعالم نصى بعينه .

يرتبط تغير الذوات والخصائص بما ذكر من قبل من نظائرها . ويوجب تسلسل الخطاب أو استمراريته، أن تعبر كل جملة - من حيث المبدأ - عن هذه العلاقة بين مذكور وجديد من المعلومات، أو بين ما يسمى بالمحور Topic والتفسير Comment على النحو التالى:

< < أ، ب >، < ب، جـ >، < جـ، د >، > أو < < أ، ب >، < أ، جـ >، < أ، د >، >[١٥].

(جـ) علاقة التبعية Subordination: وذلك أن الأقوال تحبك أيضاً حبكاً منطقياً عن طريق التبعية (العلة Cause، الشرط Condition، المقارنة Comparison، التخصيص Specification الخ)، أو عن طريق تدرج الأجزاء وعلاقة الجزء بالكل[١٦].

٣- مفهوم " الحلقات المفقودة Missing Links": ويقصد بها عند " فان دايك van Dijk " القضايا التى نسلم بها على أنها تنشئ الحبك النظرى للنص والتى لا يعبر عنها فى الخطاب . ويمكن أن يعاد تركيب هذه الحلقات المفقودة بواسطة ما يسمى بقوانين الاستدلال Rules of Inference، أو القوانين والإجراءات التى تحدد على مستوى التداولية، أو أن تحدد بواسطة النظرية المعرفية[١٧].

ويرتبط مفهوم " الحلقات المفقودة " عند فان دايك بمفهومين آخرين عند " ودوسون Widdowson " ، أحدهما " أعراف الحبك Conventions of Coherence " والآخر ما يسميه بالرابطة الإنجازية Illocutionary Link " . خلاصة المفهوم الأول أننا نربط ما يقال بما نعرف، وأن قدرا من المقدرة على الاستدلال يؤول إلى تقاليد وأعراف مرتبطة بنوع الخطاب . نحن نتعلم - مثلا - أن المكاتبات الإدارية ذات صيغة بعينها، وأن المعمليين يكتبون تقاريرهم على نحو بعينه، وهكذا ، يكون الخطاب محبوكا على قدر إدراكنا إياه من حيث هو تمثيل لاستعمال لغوى عادى، وهو محبوك على قدر قبولنا الأحداث الإنجازية بوصفها خاضعة للأعراف السائدة فى هذا النوع أو ذاك من أنواع الخطاب . يخلص " ود وسون " إلى القول " بأن الحبك يقاس بمدى خضوع حالة بعينها من حالات الاستعمال اللغوى للمعرفة المشتركة بالأعراف وبكيفية ارتباط الأحداث الإنجازية لتكوين وحدات أكبر من الخطاب، من أنواع مختلفة . إذا قابلتنا قطعة من اللغة، أمكننا الحكم بكيفية حبكها وصفا، أو تقريرا تقنيا، أو مذكرة قانونية الخ "[١٨].

أما المفهوم الثانى، فهو ما يسميه ودوسون باسم " الرابطة الإنجازية " Illocutionary link . فى بيان هذا المفهوم يضرب مثلا بالمبادلة الكلامية التالية:

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب : جئت لتوى !

نجعل لما سبق معنى بتركيز انتباهنا على الأفعال الإنجازية التى استخدمت القضايا الإنجازية. نحن نصنع موقفا فى عقولنا، يزودنا برابطة إنجازية بين المنطوقين . وينبغى لنا أن نتخيل موقفا يشهد - على سبيل المثال - نوع شغب أحاط برجال الشرطة، وشد انتباه المارة . إنه جمع متزاحم، يسأل فيه المشاهد (أ) المشاهد الآخر (ب) عما حدث . يفسِّر منطوق (ب) الآن على أنه كشف عن عجزه عن الإجابة عن سؤال (أ) . إنه لا يقدر على أن يمدنا بالمعلومة المطلوبة ، لأنه حضر لتوه . يمكننا - إذ ذاك - أن نأتى بالرابطة القضوية المفقودة على النحو التالى :

أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب: (لا أعرف ما فعله رجال الشرطة لأننى) جئت لتوى ![١٩]

يريد ودوسون أن يصل من هذا إلى الأمرين التاليين:

١- يوجد السبك حيثما توجد علاقة قضوية Propositional Relationship بين الجمل . السبك إذن علاقة صريحة بين قضايا تعبر عنها الجمل .

٢- يوجد الحبك حيثما توجد علاقة بين الأفعال الإنجازية التى تنجزها القضايا (والتى لا يرتبط بعضها ببعض دائما ارتباطا صريحا) .

فى ضوء ما سبق، نرى تلك المبادلة مبادلة محبوكة غير مسبوكة . أما المبادلتان التاليتان - فى مقابل ذلك - فهما مسبوكتان محبوكتان:

١ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب: ألقوا القبض على المتظاهرين .

٢ / أ : ماذا فعل رجال الشرطة ؟

ب: ألقى الظالمون القبض على المتظاهرين !

ولكن المبادلة رقم ١ أقوى تماسكا من رقم ٢ ، وذلك لتطابق المرجع بين أ و ب، فى الوقت الذى قوبل فيه " رجال الشرطة " فى رقم ٢ بـ " الظالمون " فى الإجابة . " الظالمون " فى الإجابة إحالة إلى متقدم، مما يسمح بتأسيس رابطة دلالية بين " رجال الشرطة " و"الظالمون".

على أى حال، نرى فى المبادلتين الأخيرتين علامات شكلية تساعد على اكتشاف الرابطة القضوية بين أ، ب فى كل منهما . بينما الصلات واقعة عبر الجمل فى المبادلتين الأخيرتين، لا نرى صلة بين أ و ب فى المبادلة الأولى .

بناء على ما سبق، يمكن القول بأننا نستطيع الاستدلال على الأفعال الإنجازية من الروابط القضوية التى أشير إليها إشارة صريحة . وفى حال الحبك نستطيع الاستدلال على الروابط القضوية الضمنية من خلال تفسير الأفعال الإنجازية[20].

تدور المفاهيم الثلاثة الأخيرة " الحلقات المفقودة " و " أعراف الحبك " و" الرابطة الإنجازية " حول أثر الاعتبارات التداولية فى وسم الخطاب بالحبك وإن غاب عنه السبك . تبدو الاعتبارات التداولية فى " الاستدلال " على نحو مارأينا، وتبدو أيضاً فى العلاقة بين المنطوق ووظيفته فى سياق بعينه، كأن يخرج المنطوق "هناك شخص بالباب " عن وظيفة الإخبار إلى التحذير أو طلب فتح الباب، فى مبادلة مثل:

أ : هناك شخص بالباب .

ب: أنا مشغول !

أ : طيب !

تكون المنطوقات الثلاثة خطاباً محبوكاً، إذا نظرنا إليها من حيث هى أفعال إنجازية . يساعد هذا الفهم للعلاقات بين المنطوقات على تزويد المبادلة السابقة بالروابط القضوية المفقودة والتى تعيد إليها خاصية السبك:

أ : هناك شخص بالباب (هل يمكن أن تفتحه ؟) .

ب: (لا ، لا يمكننى أن أفتحة، ف) أنا مشغول !

أ : طيب (سأفتحه أنا) .

قدم علماء اللغة الاجتماعيون- فى عنايتهم بمظهر التفاعل الاجتماعى من استعمال اللغة- وصفا مفيدا فى هذا المجال للكيفية التى تترابط بها المنطقوات . برهن لابوف Labov على أن هناك مايسمى بـ"قوانين التفسير" التى تربط ما يقال بما يفعل . على أساس هذه القوانين الاجتماعية- لا اللغوية- نفسر بعض السلاسل الحوارية بأنها محبوكة . معرفة الحبك أو عدم الحبك فى السلاسل الحوارية لايعتمد - عند لابوف - على العلاقة بين المنطوقات، ولكنه يعتمد على العلاقة بين الأفعال Actions التى تؤديها تلك المنطوقات[21].

نخلص من المفاهيم الثلاثة الأخيرة إلى المسائل المهمة التالية :

١- الحلقات المفقودة قضايا لم يصرح بها الخطاب، ولكننا نسلم بها لدورها فى توفير الحبك للخطاب . ونحن نصل إلى تلك الحلقات عن طريق الاستدلال أو معرفتنا بالعالم .

٢- يخضع معيار الحبك للمعرفة المشتركة بكيفية ارتباط الأفعال الإنجازية بعضها ببعض وبالأعراف السائدة فى جنس بعينه من أجناس الخطاب ؛ كأن يكون تقريرا أو مذكرة أو مكاتبة إدراية الخ .

٣- ينبغى للخطاب أن يكون مسبوكا محبوكا .ولكنه قد يكون محبوكا غير مسبوك . إذا وجدت علاقة قضوية بين الجمل كان الخطاب مسبوكا، وإذا وجدت علاقة بين الأفعال الإنجازية كان محبوكا .

٤- الحبك عند أصحاب نظرية أفعال الكلام وعلماء اللغة الاجتماعيين علاقة بين الأفعال وليس علاقة بين المنطوقات . وهذا ما يستنبط حقا من المبادلات الكلامية الطبيعية .

٢- الحبك عند القدماء: إشارات عامة

دل القدماء على " النص " بأشكاله التى يتبدى فيها تحققه ؛ كالقصيدة والخطبة والرسالة ونحوها، ولم يألفوا - فى تنظيراتهم - جمع تلك التحققات فى مفهوم " النص " البنائى . بيد أن القدماء من اللسانيين البلاغيين قد أتيح لهم - على رغم ذلك - أن يلاحظوا لتلك التحققات مقومات "نصية" جوهرية مشتركة، فضلا عما لاحظوه لكل منها من مقومات نصية بنائية جوهرية خاصة ؛ مثل تلك التى تفرق بين قصيدة ورسالة، أو بين رسالة وخطبة ... الخ .

كان الحبك من أهم تلك المقومات النصية المشتركة التى وقف عليها اللسانيون البلاغيون منذ القرن الثالث الهجرى .فضلا عن مفهوم الحبك نرى فى مصادر التراث البلاغي مفاهيم أخرى ارتبطت بسياقاتها اللغوية فى الدلالة على مايدل عليه الحبك أو على شئ مما يدل عليه ؛ كالاتصال، والامتزاج، والالتئام، والالتحام، والتلاحم، والاتساق، والائتلاف، والاقتران، والارتباط، والملاءمة، والمناسبة، والتناسب وغيرها . لعل الالتحام أقرب هذه المفاهيم إلى معنى الحبك المعجمى ؛ فالحبك شد وإحكام . ولعل الالتحام والتناسب والاتساق أدناها إلى مجال اختصاص الحبك المعنوى وأنآها عن الالتباس والانشغال بالدلالة على خواص أخرى لفظية .

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت الحبك على غيره مما دار مداره فى التراث، كما آثرته مقابلا عربيا مناسبا لـ Coherence فى الانجليزية أو Kohaerenz فى الألمانية وما ماثلهما فى لغات أجنبية أخرى، بدلا من هذا الحشد الحاشد المتخالف من المقابلات العربية التى تكاد تختلف باختلاف الباحثين فى ترجمة هذين الاصطلاحين . وأجمل فيما يلى – مرة أخرى – الأسباب التى دعتنا إلى إيثار الحبك على غيره، سواء من نظائره فى التراث العربى نفسه، أو إيثاره على غيره من المقابلات العربية التى قوبل بها المصطلح الأجنبى فى الدراسات العربية والمترجمات الحديثة – أجمل تلك الأسباب فيما يلى :

١- أن الحبك يصنع مع السبك ثنائية مفهومية متجانسة، مما يرسخ مدلوله الاصطلاحى ترسيخا أقوى مقارنة بنظائره .

٢- أن الجمع بينه وبين قرينه السبك، سوف يساعد فى اختصاص معناه بمجرد إطلاقه، وهوما لا يتوفر لمفاهيم أخرى كالملاءمة والائتلاف ونحوهما . الملاءمة مثلا تأتى فى سياق تدل فيه على معنى الحبك، ولكنها تأتى فى سياق آخر تدل فيه على الملاءمة بين اللفظ والمعنى ؛ كأن يكون اللفظ رقيقا مثلا فى موضع الوعد والبشارة .

٣- نظرا لمعنى الحبك فى اللغة، فإنه يبدو أدل من غيره على ما يكون من صانع النص، من توزيع علاقات الحبك وربطها بين وحدات النص الجزئية، من أجل تشييد وحدته النصية الكلية .

أما أهم الإشارات العامة التى تثبت ـ فى مجملها ـ وعى القدماء بخاصية الحبك اللغوى للكلام أو النص، فيمكن لنا أن نعرضها موجزين على النحو التالى:

(أ) روى أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) عن عمر بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء: " أنا أشعر منك ! قال: وبم ذاك ؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه "[٢٢].

الأخوة والعمومة فى كلام ابن لجأ إشارة إلى درجة قوة الترابط الدلالى بين سلاسل المنطوقات المتواليات، مما يصير به النص كلا موحدا دالا .وهذه الإشارة الوجيزة فى كلام ابن لجأ تعكس وعى منتجى النصوص أنفسهم بأن إنتاج النص قدرة على القصد، يظهرها المتكلم تجاه الملابسات والظروف التى ينتج فيها نصا، والتى يحاول فيها أن يجعل هذا النص مفهوما، من خلال التخطيط وتسلسل المعلومات على نحو منطقى .

(ب) وقد ذم ابن قتيبة (ت ٢٦٧ هـ) التكلف فى الشعر .وجعل من التكلف فى الشعر عنده أن ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه[٢٣].

تخصيص الكلام عن الشعر هنا راجع إلى الجنس الذى يقوم عليه عمل ابن قتيبة فحسب . وما ذكره هنا عن الشعر يسرى على شتى أجناس القول بالطبع ؛ إذ لا تتصور مجاورة حقيقية بين المنطوقات من غير أن تتحقق بينها علاقة دلالية ما.

(ج) وقال ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ): " وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه ،----،

ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله ؛ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه "[٢٤].

انتظام المعانى واتصال الكلام فى إشارة ابن طباطبا السابقة أمور ينبغى لها أن تفهم فى ضوء مبدأ الاستمرارية المعنوية التى توفر للخطاب حبكا طوليا هو نواة أبنيته الصغرى. كما توفر له حبكا كليا هو نواة بنيته الكبرى . اتصال الكلام وانتظام المعانى يؤديان بالضرورة إلى المشاكلة بين أجزاء القول . لما كانت المشاكلة مما يحوج إلى دقة نظر ولطف فهم، فقد غاب عن رواة الكلام ما لم يغب عن أصحابه . فى ضوء مبدأ الانتظام المعنوى والاتصال الكلامى يمكن أن ننظر إلى ما وقع فيه الخلل من الشعر بين الرواة نظرة مقابلة بين " نص الشاعر" و " نص الراوى ". ربما كان الكلام فى" نص الراوى " متشاكلا، ولكنه فى " نص الشاعر " أشكل وأدخل فى استواء النسج . يذكر ابن طباطبا أن البيتين التاليين قد رويا لامرئ القيس هكذا :

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال

هكذا الرواية . قال ابن طباطبا :" وهما بيتان حسنان . ولو وضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر، كان أشكل وأدخل فى استواء النسج، فكان يروى :

كأني لم أركب جوادا، ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال

ولم أسبا الزق الروى للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال"[٢٥]

يقضى مبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام أن يكون نص الشاعر هو المتمتع بالمشاكلة ؛ وذلك أن ركوب جواده فى المصراع الأول يشاكله أمر خيله بالكر فى المصراع الثانى . الكلام هكذا متصل، والمعانى هكذا منتظمة . وهذا مادق ولطف على الراوى، فلم يفطن إليه فى نص روايته . نص الشاعر ونص الراوى مقابلة بين نص مسبوك محبوك ونص مسبوك فحسب .

ويذكر ابن طباطبا أبياتا أخرى رويت وقد خلت من المشاكلة، من ذلك قول طرفة:

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

قال ابن طباطبا :" فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول "[٢٦]. ينبغى للكلام بعد الاستدراك بـ (لكن) أن يأخذ بسبب بما قبله . الأحرى ـ فى التعليق ـ أن يقابل المثبت بعد (لكن) المنفى قبلها . لم يقع هذا فى البيت . فى مثل هذه الرواية فسد السبك والحبك جميعا، ومن ثم خلت من المشاكلة .

(د) وقال أبو هلال العسكرى (ت٣٩٥هـ) :" ينبغى أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولاتتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار قول أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم ياعمرو لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا

إذا نبها ليث عريسة مفيتا مفيدا نفوسا و مالا

وخرق تجاوزت مجهوله بوجناء حرف تشكى الكلالا

فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

فجعلت الشمس بالنهار، والهلال بالليل . وقالت: مفيتا مفيدا، ثم فسرت فقالت: نفوسا ومالا"[٢٧].

فى كلام أبى هلال مايفيد وعيه بتناسق حقول الدلالة بين أجزاء الكلام، كما يفيد وعيه بإحدى العلاقات الدلالية التى توفر للخطاب حبكا ؛ وهى علاقة التفسير، تفسير المجمل . ومازلنا نرى فى إشارته إلى اشتباه أول الكلام بآخره، ومطابقة هواديه لأعجازه ما يجمعها بمبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام عند ابن طباطبا .

جعل أبو هلال - في نصه السابق - الاشتباه والمطابقة وتلاؤم الأجزاء أمورا واجبة في صنعة الكلام . في موضع آخر، أوجب أبو هلال في صنعة الكلام شروطا نجملها في :

- تخير الألفاظ على ما يوجب التئام الكلام .

- " أن يكون موقع الكلام في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحق بالمقام والحال"[٢٨].

الشرط الأول من أحسن نعوت الكلام، والثاني يجعل الكلام جامعاً الحسن. أما الشرط الثالث، فهو:

- " أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره " . وبتوفر هذا الشرط يكون الكلام - من وجهة نظر أبي هلال - " قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام "[٢٩].

إنباء موارد الكلام عن مصادره وكشف أوله قناع آخره مظاهر دالة على توفر خاصية الحبك بين أجزائه. ولعل في إشارة أبي هلال إلى واقعات الإجازة ما ينم عن وعي بمفهوم الحبك الطولي أو المتدرج الذي تتم معه القضية المعبر عنها في الجملة. يقول أبو هلال: " أخبرني أبو أحمد، قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك، نتعلم منه علم الشعر، فقال لنا يوما: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثم قال: أجيزوا هذا البيت:

ألا إنما الدنيا متاع غرور

فأجازه كل واحد من الجماعة بشئ، فلم يرضه، فقلت:

وإن عظمت في أنفس وصدور

فقال: هذا هو الجيد المختار .

وأخبرنا أبو أحمد الشطني، قال: حدثنا أبو العباس بن عربي، قال: حدثنا حماد عن يزيد بن جبلة، قال: دفن مسلمة رجلا من أهله، وقال:

نروح ونغدو كل يوم وليلة

ثم قال لبعضهم: أجز، فقال: فحتى متى هذا الرواح مع الغدو، فقال مسلمة: لم تصنع شيئا. فقال آخر: فيالك مغدى مرة ورواحا، فقال: لم تصنع شيئا. فقال لآخر: أجز أنت، فقال:

وعما قليل لا نروح ولا نغدو

فقال: الآن تم البيت"[٣٠].

تمام البيت والجيد المختار فيه بما يتم قضية، يأتي الجزء فيها مع لفقه. هذا ما ينتهي إليه الحد في صنعة الكلام عند أبي هلال، وهذا ما يجعل الكلام يبلغ عنده أعلى مراتب التمام.

كان الحسين بن وهب (ت ٣٣٧ هـ) قد أضاف" حسن النظام" إلى حد البلاغة، قال: "وقد ذكر الناس البلاغة ووصفوها بأوصاف لم تشتمل على حدها. وذكر الجاحظ كثيرا مما وصفت به، وكل وصف منها يقصر عن الإحاطة بحدها. وحدها عندنا: القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان وزدنا حسن النظام ، لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى ولا يحسن ترتيب ألفاظه، وتصيير كل واحدة مع ما يشاكلها، فلا يقع ذلك موقعه"[٣١]. ويضرب ابن وهب على المشاكلة مثلا في قوله: "فمما أتى في نهاية النظر قول أمير المؤمنين – عليه السلام – في بعض خطبه: "أين من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبنى وشيد؟"– فأتبع كل حرف بما هو من جنسه، وما يحسن معه نظمه. ولم يقل : "أين من سعى ونجد، وزخرف وشيد، وبنى وعدد". ولو قال ذلك لكان كلاما مفهوما، ومن قائله مستقيما، وكان مع ذلك فاسد النظم، قبيح التأليف"[٣٢].

لعل كلام ابن وهب في علاقة المشاكلة المعنوية يؤكد مقولة ليفاندوفسكي أن الحبك شرط لغوي يسهم في فهم السبك فهما أعمق. إذا كانت العلاقة بين"بنى وشيد" علاقة المشاكلة بين عنصري عبارة، فلا وجود لمثل هذه المشاكلة إذا دخل في العبارة نفسها أحد هذين العنصرين مع آخر من عبارة أخرى. سوف يغيب السبك – على معنى جودة التأليف – إذا غاب الارتباط الدلالي

بـين المعطـوف والمعطـوف عليه. والتمييز فى هذه الحال لا يكون بين كلام مفهم وآخر غير مفهم. ولكنه سيكون بين كلام مفهم وآخر مفهم مسبوك محبوك.

وكـان ابـن رشـيق (ت ٤٥٦ هـ) قـد أطـلق على مثال ابن وهب السابق اسم "المتناسب". وفسره بإتياع كل لفظة ما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها[٣٣].

(هـ) ويقـول أسـامة بـن مـنقذ (ت حـوالى ٥٣٠ هـ): "وأما السبك فهو أن يتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره، كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا طعنوا

ضارب، حتى إذا ما ضاربوا عتقا

ولهذا قال: خير الكلام المحبوك المسبوك الذى يأخذ بعضه برقاب بعض"[٣٤].

هـذا الـنص مـن النصوص المهمة فى تعريف السبك. ولعل فى كلام أسامة وفى شاهده ما يرجح استنباط اشتمال السبك عنده على التعلق النحوى والمعجمى معا. والسبك المعجمى هو - كما نعـرف - الـنوع الأخـير مـن أنـواع السـبك عـند هـاليداى. ولعـل فى قوله "خير الكلام المحبوك المسـبوك" ما ينبه إلى وعيه بأثر معيارى الحبك والسبك بخاصة فى صناعة الكلام أو النص، فضلا عما يمكن أن يلمح إليه تقديم الحبك من عناية واهتمام.

وتذكـر ثـنائية السـبك والحبك عند أسامة بثنائية الجسم والروح عند ابن طباطبا. إذا كان السـبك جسم الكلام فالحبك روحه. الجسم اللفظ والروح المعنى. اللفظ إتقان والمعنى إبداع. وواجب عـلى صانع الكلام تحسين الجسم وتحقيق الروح. يقول ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشعر أن يصـنعه صـنعة متقـنة لطيفـة مقبولة مستحسـنة مجتلبة لمحبة السامع لـه والناظر بعقله إليه... فيحسنه جسما ويحققه روحا، أى يتقنه لفظا ويبدعه معنى"[٣٥].

(و) ويعـبر ضـياء الديـن بـن الأثـير (ت ٦٣٧ هـ) عـن فكـرة المشـاكلة عند أبى هلال أو التناسب عند ابن رشيق، باسم "المؤاخاة بين المعانى". ولا شك أن المشاكلة والتناسب والمؤاخاة عند هـؤلاء جميعـا، إنمـا هـى مظاهر للحبك فى مصطلح أسامة. ما معنى المؤاخاة بين المعانى عند ابن الأثـير؟. يقـول ابـن الأثـير: " أمـا المؤاخـاة بـين المعـانى، فهـو أن يذكـر المعنى مع أخيه، لامع الأجـنبى. مـثاله أن تذكـر وصـفا مـن الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به. فإن ذكرته مع ما يبعد منه كان ذلك قدحا فى الصناعة، وإن كان جائزا. فمن ذلك قول الكميت:

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة	**وإن تكامل فيها الدل والشنب**

فـإن الـدل يذكـر مع الغنج وما أشبهه. والشنب يذكر مع اللعس وما أشبهه. وهذا موضع يغـلط فيـه أرباب النظم والنثر كثيرا. وهو مظنة الغلط؛ لأنه يحتاج إلى ثاقب فكرة وحذق، بحيث توضع المعانى مع أخواتها لا مع الأجنبى منها"[٣٦].

وقـد عـاب ابـن الأثير على بعض الشعراء تباعدهم فى القول وأنهم لا يراعون المؤاخاة بين المعـانى. لاحـظ ابـن الأثير أن أبا نواس "يقع فى ذلك كثيرا"[٣٧]. من ذلك مثلا قول أبى نواس فى وصف الديك:

له اعتدال وانتصاب قد	**وجلده يشـبه وشـى البـرد**
كأنه الهداب فى الفرند	**محدودب الظهر كريم الجد**

قـال ابن الأثير: "فإنه ذكر الظهر وقرنه بذكر الجد، وهذا لا يناسب هذا؛ لأن الظهر من جملة الخـلق، والجـد مـن النسب. وكان ينبغى أن يذكر مع الظهر ما يقرب منه ويؤاخيه"[٣٨]. لم تطرد لأبـى نـواس القضـية المذكـورة فـى الـبيت، ولم يحسن أن يربط بين عناصرها؛ فأفسد مبدأ انتظام المعنى الذى هو قوام الحبك فى نظرية النص المعاصرة والذى سبق إليه ابن طباطبا فى عياره.

وقد نظر ابن الأثير – فى موضع آخر – إلى ما أسماه بـ" الملاءمة" و" المناسبة" من منظور مقابلة الجملة بالجملة. والمقابلة فن بديعى يقوم على علاقة دلالية بين المنطوقات هى علاقة "التقابل". ضرب ابن الأثير على ذلك مثلا من الشعر قول أبى الطيب:

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

قال ابن الأثير: "وقد أوخذ على ذلك، وقيل: لو جعل آخر البيت الأول آخرا للبيت الثانى وآخر البيت الثانى آخرا للبيت الأول لكان أولى.

ولذلك حكاية، وهى أنه لما استنشده سيف الدولة يوما قصيدته التى أولها: "على قدر أهل العزم تأتى العزائم". فلما بلغ إلى هذين البيتين قال: قد انتقدتهما عليك، كما انتقد على امرئ القيس قوله:

كأنى لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجفال

فبيتاك لم يلتئم شطراهما، كما لم يلتئم شطرا بيتى امرئ القيس، وكان ينبغى لك أن تقول:

وقفت وما فى الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة كأنك فى جفن الردى وهو نائم

فقال المتنبى: إن صح أن الذى استدرك على امرئ القيس هذا أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا. ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك؛ لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف تفاصيله، وإنما قرن امرؤ القيس النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء. وكذلك لما ذكرت الموت فى صدر البيت الأول أتبعته بذكر الردى فى آخره؛ ليكون أحسن تلاؤما. ولما كان وجه المنهزم الجريح عبوسا وعينه باكية، قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم؛ لأجمع بين الأضداد"[٣٩].

والحق أن تأمل شعر أبى الطيب يدلنا على أن أحدا من الشعراء لم يبلغ فى الجمع بين الأضداد مبلغه على الإطلاق. ولعله فنه الأول الذى يقود– مع فنون أخرى– إلى القول بتميزه بإحساس عال فى رعاية الموقف. على أن الذى يعنينا هنا أن الحكاية السابقة تبرهن على أن ملاحظة المواءمة المعنوية بين المنطوقات والمفاهيم تحوج إلى تأمل وإرهاف فكر. وقد بلغ أمر المواءمة فى إطار تقابل المعانى عند ابن الأثير مبلغا حدا به إلى أن يقول: "وهذا الباب ليس فى علم البيان أكثر منه نفعا ولا أعظم فائدة"[٤٠].

فضلا عما سبق، فإن أكثر ما استنبطه البلاغيون من كلام العرب من فنون البديع المتعلقة بالمعنى، إنما تظهر علاقات دلالية مختلفة بين المنطوقات والمفاهيم، يتحقق عن طريقها الحبك. يدل التفريق وجمع المؤتلف والمختلف على علاقة المقارنة، ويدل الرجوع والمقابلة والعكس والتبديل على علاقة التقابل، ويدل التفسير والتقسيم واللف والنشر على علاقة التبعية فى هيئة: الإجمال – التفصيل، ويدل الاستشهاد والاحتجاج على علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة، وتدل المزاوجة على علاقة منطقية فى هيئة: الشرط – الجواب ... الخ. سبق دكتور جميل عبد المجيد إلى محاولة ربط الفنون البديعية المعنوية بالعلاقات الدلالية التى تناسبها عند يوجين نايدا Eugene Nida فى بحثه: "العلاقات الدلالية بين الأبنية النووية Semantic Relations between Nuclear Structures"[٤١].

ولكن فاته عدد غير قليل من تلك الفنون البديعية المعنوية التى نرى لها أثرا مباشرا فى تحقيق الحبك بين منطوقين أو أكثر، كالسلب والإيجاب، والاستشهاد والاحتجاج.

السلب والإيجاب أن تبنى الكلام على نفس الشئ من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به فى جهة والنهى عنه فى جهة، وما يجرى مجرى ذلك، كقوله تعالى: "ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما". ومثاله من النثر قول الشعبى للحجاج: "لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ، واعجب من المصيب كيف أصاب"(٤٢).

يظهر السلب والإيجاب علاقة دلالية ثنائية تقابلية. أما الاستشهاد والاحتجاج، فأن تأتى بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجرى مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته. من شواهده الشعرية عند أبى هلال قول الشاعر:

إنما يعشق المنايا من الأقـ	ـوام من كان عاشقا للمعالـى
وكذاك الرماح أول ما يكـ	ـره منهن فى الحروب العوالى(٤٣)

وقد سبقت الإشارة إلى أن الاستشهاد والاحتجاج ينبغى له أن يكشف عن علاقة دلالية رابطة ثنائية قائمة على المقارنة.

حصيلة ما سبق أن القدماء - فى إطار مبحث صناعة الكلام ونحوه - قد برهنوا على مكانة خاصيتى السبك والحبك اللغويتين. خير الكلام عندهم المسبوك المحبوك. تجاوزت هذه المقولة حد النظر إلى التطبيق. أسوق مثالا على ذلك ما انتهى إليه الآمدى (ت ٣٧٠هـ) فى إطار وقوفه على خطاب شاعرى موازنته أبى تمام (ت ٢٣١ هـ) والبحترى (ت ٢٨٤ هـ). يقول الآمدى: "وإذا جاء لطيف المعانى فى غير ملاءمة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه"(٤٤).

دل القدماء على خاصية الحبك اختصارا، ولكنهم أفاضوا - إلى حد ما - فيما يعد من مظاهره. أخص بالذكر هنا مظهر التجانس ومظهر انتظام المعانى. عبروا عن التجانس بين عناصر المنطوق الواحد أو بين المنطوقين المتواليين بمفاهيم عدة كالمشاكلة والمواءمة والتناسب والمؤاخاة وغيرها. وأما المظهر الآخر فقد عبروا عنه بانتظام المعانى واتصال الكلام على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا.

يمكن أن نجد لمبدأ انتظام المعانى صدى فى تحليل الخطاب الشعرى عند الآمدى أيضا. أضرب مثالا على ذلك بما قاله عن هذا المطلع للبحترى:

هب الدار ردت رجع ما أنت سائله	وأبدى الجواب الربع عما تسائله

قال الآمدى: "وهذا بيت غير جيد، لأن عجز البيت مثل صدره سواء فى المعنى، وكأنه بنى الأمر على أن الدار غير الربع، وأن السؤال إن وقع وقع فى محلين اثنين"(٤٥). لم ينتظم المعنى فيما سبق، ولم يتصل الكلام فى العجز بالصدر اتصالا يدفع إلى توالى المعلومات وتسلسلها والانتقال من مذكور إلى جديد، إنما سكن المعنى على المصراع الاول.

لم تكن المفاهيم السابقة وليدة المصادفة، إنما وقفوا عليها فى تعرفهم على شروط القول البليغ وفى تبيان ما ينبغى توفره من معايير لغوية أساسية فى صناعة الكلام. وقد عرض القدماء تلك المفاهيم من خلال نماذج استعمال لغوى حقيقى، وإن ظل الشعر يخايلهم - كلما وقفوا على مفهوم - أكثر من فنون النثر الأخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن حيز التحليل لم يجاوز غالبا المنطوقين أو البيتين من الشعر. ولا تكتمل منظوراتهم إلا بما نراه أهم من ذلك، وهو ما عرضوه من آراء وتبصرات عن بنية النص من منظور الحبك الدلالى. فضلا عما كشفوا عنه من مظهر للحبك لا نرى مثيلا له فى النظرية اللغوية المعاصرة، وهو الكشف عن العلاقات الدلالية بين النصين المتواليين فى مدونة كبرى من منظور التناسب المعنوى.

٣- بنية النص من منظور الحبك

كان باب "المبدأ والخروج والنهاية" - فى إحدى تسمياته - حقلا خصبا نمت فيه تصوراتهم عن مواصفات البناء الموضوعى النموذجى لنص محبوك دلاليا، من حيث إن النص وحدة من اللغة فى حال الاستعمال.

كان القدماء قد عرضوا لفكرة استقلال البيت فى النص الشعرى استقلالا معنويا. يفسر ابن الأثير مثلا هذه الفكرة فى ارتباطها بالنفس تفسيرا فسيولوجيا على النحو التالى: "لما كان النفس لا يمتد فى البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، احتيج إلى أن يكون الفصل فى المعنى"[٤٦]. ويشير ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) إلى استقلال البيت فى النص بالإفادة مع رعاية مبدأ التناسب فى الوقت عينه قائلا: "وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وعما بعده. وإذا أفرد كان تاما فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك فى البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاما آخر كذلك"[٤٧].

حقيقة الأمر هنا ينبغى لها أن تكون استقلال البيت عن غيره من حيث هو وحدة تركيبية ومعنوية، لها كيانها الخاص، ولكنه الكيان الخاص الذى يتصل بما قبله وما بعده - داخل وحدة النص العامة أو وحدة المقطع من النص على الأقل - اتصال الجزء بالكل. يؤكد ذلك على مستوى النظر رؤية ابن خلدون نفسه القصيدة سلسلة متصلة تبنى فيها المقاصد والمعانى على التناسب: "ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر "[٤٨].

فى تحليل بنية النص من منظور الحبك (أو التناسب) وقف القدماء على الابتداء والتخلص والانتهاء من حيث هى مؤشرات بنائية خاصة فى نسيج النص الشعرى والنثرى جميعا . وقد زادوا على ذلك اختبار مدى رعاية التناسب بين وحدات النص المختلفة فى هيئة المقاطع أو ما سمى بالفواصل، فضلا عن رعاية التناسب بين أبيات الفصل الواحد .

وقد رأيت أن أفرد لمعيار التناسب عند حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤ هـ) منظوراً إليه من خلال بنية النص الشعرى الكامل - جزءا خاصا من هذه الدراسة؛ وذلك أن آراءه ومنظوراته إلى ذلك المعيار يرتبط بعضها ببعض ويكمل بعضها بعضا، لاسيما أن الأمر عنده قد تجاوز الملاحظة والوصف العاجلين إلى التقنين والتأصيل النظرى المتأنى .

(أ) بنية النص من منظور الحبك قبل حازم

يعنينا هنا أمران اثنان: أحدهما معرفة الشروط التى أوجب القدماء توفرها فى كل من الابتداء والتخلص والانتهاء، لاسيما ما يتصل منها بالمعنى، والأمر الآخر هو محاولة استخلاص المبادئ الجوهرية التى وجهت علاقة كل من الابتداء والتخلص والانتهاء بسائر أجزاء النص تحقيقاً للترابط المضمونى فيما بينها وإنجازاً للعلاقات المنطقية التى تبنى وحدتها الدلالية .

١- الابتداء

هو الابتداء والمبدأ والمبتدأ والفاتحة والافتتاح والمفتتح والاستفتاح والمقدمة والتصدير والمطلع والاستهلال . لعل أقدم الإشارات إلى بلاغة الابتداء ما أورده الجاحظ عن عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ) وشبيب بن شيبة . جعل ابن المقفع البلاغة اسما جامعا لمعان تجرى فى وجوه كثيرة وذكر من هذه الوجوه " ما يكون فى الابتداء "[٤٩]. وروى الجاحظ عن شبيب قوله: " الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه"[٥٠]. ولعل إشارة الجاحظ إلى العلاقة بين " دقة المدخل " و " إظهار المعنى " أولى بأن تنصرف إلى الابتداء[٥١].

الابتداء هو الوحدة البنائية الأولى من النص . وهى وحدة سمعية ومعنوية تفتح للخطاب قناة الاتصال . إذا كان الشعر قفل، فأوله - كما يقول ابن رشيق - مفتاحه . وينبغى للشاعر أن يجود

ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة[52]. عرف هذه الحقيقة منتجو النصوص ومحللوها جميعا. وليس كلام ابن شيبة السابق مما يحمل على مقصد إضعاف شأن الابتداء، لكنه ميل خاص به إلى مؤشر بنائى آخر من الكلام يرى له شأنا أخطر. لقد عرف ابن شيبة نفسه ـ كما يخبرنا الجاحظ ـ بحلاوة الابتداء ورشاقته وسهولته وعذوبته[53].

كان حسن الابتداء من معايير تحليل النص الأدبى عند القدماء . بحسن الابتداء يتمايز الشعراء . شهر شعراء كثيرون به ، من طليعتهم أبو الطيب وأبو تمام وأبو نواس والبحترى . يرى ابن رشيق أن جودة الابتداء من أجل محاسن أبى الطيب وأشرف مآثر شعره[54]. ويطلب القاضى الجرجانى أن يغتفر لأبى الطيب ما عيب من ابتداءاته ؛ لما له من ابتداءات كثيرة حسنة[55].

السؤال الآن: ما شروط المبدأ المستحسن عند القدماء ؟ . أشير إلى أن ما قرره القدماء نصا لا يأتى على جميع الشروط التى رغبوا فى توفيرها فى المبدأ . إذا كانت تلك الشروط ملفوظة، فهناك شروط أخرى ملحوظة مما ضربوه من أمثلة وشواهد ينبغى لها أن تؤخذ فى الحسبان . يتيح لنا الأمران أن نصنف تلك الشروط جميعاً على النحو التالى:

(الشرط الأول) شرط الصياغة: ويقصد به حسن اختيار اللفظ وصحة السبك جميعاً . وينبغى أن يضاف إلى شرط الصياغة اعتبارات أسلوبية أخرى ؛ مثل تجنب الحشو، وتجنب المعاظلة ونحوهما .

(الشرط الثانى) الشرط المعنوى: ويقصد به وضوح المعنى، وارتباط المبدأ بما بعده ودلالته عليه فى الوقت نفسه . وسوف نفصل ذلك .

(الشرط الثالث) الشرط المقامى: ويقصد به ـ من خلال ملاحظاتهم المتفرقة ـ أمور عدة، نوجزها فيما يلى:

(أولا) رعاية حال المخاطب: فإذا خرج المبدأ عن ذلك المعيار كان معيبا. من أجل ذلك عيب مثلا مطلع قصيدة للبحترى فى مدح أبى الحسن عبد الملك بن صالح الهاشمى. وهو قوله:

فؤاد ملاه الحزن حتى تصدعا وعينان قال الشوق: جودا معا معا

قال ضياء الدين بن الأثير: " وكذلك استقبح قول البحترى "فؤاد ملاه ... البيت". فإن ابتداء المديح بمثل هذا طيرة ينبو عنها السمع . وهو أجدر بأن يكون ابتداء مرثية لا مديح "[56].

لاشك أن المخاطب كان قد هيأ نفسه فى هذا الوقت أن يسمعه البحترى ما يروقه وما تسر به نفسه، فلم يراع البحترى حاله، وفاجأه بما يناسب الرثاء من كلام عن فؤاد حزين وعينين تجودان بالدمع ! . وكان ابن رشيق قد التفت إلى زمن الخطاب وحال المخاطب وجعل رعاية الأمرين من الفطنة والحذق، يقول : " والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر فى أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيجتنب ذكره "[57].

(ثانيا) رعاية الدور الاجتماعى للمخاطب: وقد عبر ابن طباطبا عن هذا المعيار باشتراطه أن يعد المتكلم " لكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه وإبداع نظمه "[58].

(ثالثا) رعاية الموقف الخارجى: فإذا كانت القصيدة فى حادثة من الحوادث، كفتح معقل أو هزيمة جيش ونحو ذلك، فإنه لا ينبغى للشاعر أن يبدأ فيها بغزل. وقد أصاب ابن الأثير حين ربط بين بدء الشاعر ـ فى مثل هذه الحال ـ بالغزل وبين جهله بوضع الكلام فى مواضعه[59]. ينصرف ذلك إلى معنى جهله تقدير الموقف الاتصالى الخارجى وما يناسبه من كلام .

السؤال الأهم الآن: ما المبادئ الجوهرية التى تستخلص من كلامهم عن علاقة المبدأ بما بعده والتى تتصل بخاصية الحبك النصى اتصالا مباشرا ؟.

يمكن القول بأن القانون الدلالى الجوهرى الذى يحكم علاقة المبدأ بما بعده، هو ما عبر عنه ابن رشيق بقوله: " **أن يكون دالا على ما بعده** "[٦٠].

أجمل ابن رشيق القانون السابق إجمالا . وفى كلام ابن الأثير – فى صدر فصله عن " المبادئ والافتتاحات " – ما نراه تفصيلا لذلك المجمل . يقول ابن الأثير : " وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام: إن كان فتحا ففتحا، وإن كان هناء فهناء، أو عزاء فعزاء . وكذلك يجرى الحكم فى غير ذلك من المعانى . وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد به، ولم هذا النوع "[٦١].

دلالة المبدأ على ما بعده تعنى بالضرورة تحقق المناسبة المعنوية بينهما . وقف أبو القاسم الكلاعى (ت.٥٥هـ) على ملاحظة هذه المناسبة بين الرسائل وصدورها . عرض الكلاعى طائفة من صدور الرسائل التى شدها التناسب إلى الإنباء عن المضمون وطبقة المخاطب . نلحظ ذلك من تأمل الصدور التالية:

- أطال الله بقاء أمير المؤمنين (مخاطبة الأمراء).

- أما بعد، أحسن الله توفيقك، ونهج إلى الرشد طريقك (يكتب به عن الأمراء إلى من مرق عن الطاعة).

- سلام على من اتبع الهدى وتجنب سبل الضلالة والهوى (يستفتح به عنهم إلى زعماء الروم).

- أمدك الله أيها الولى الأخص والخليل الأخلص بالتقوى (يكتب به عنهم إلى القضاة والفقهاء).

- كتابنا، أمدك الله بتقواه (يكتب به عنهم إلى سائر العمال).

- يابنى، ومن سلمه الله وأبقاه (يكتب به الأب إلى ولده) .

- يامولاى وجمال دنياى (يكتب به الولد إلى والده) [٦٢].

ويرى أبو الفتح عثمان بن جنى (ت٣٩٢هـ) أن من الحذق أن يشير المرسل فى تحميده إلى الغرض من الرسالة : " وإذا كان المرسل حاذقا أشار فى تحميده إلى ما جاء بالرسالة من أجله "[٦٣]. والكلاعى على رأى أبى الفتح[٦٤]. وقد جرى مجراهما ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) . يرى ابن الأثير أن " المناسبة المعنوية " من أوكد أركان الكتابة . وقد أخذ على أبى إسحق الصابى إخلاله كثيرا بهذا الركن ؛ وذلك أنه يأتى بتحميدة فى الكتاب من الكتب السلطانية . لا تكون مناسبة لمعنى ذلك الكتاب . من أمثلة ابن الأثير على ذلك ما كتبه أبو إسحق فى ابتداء كتاب عن فتح بغداد وهزيمة الأتراك عنها، وكان فتحا عظيما : " الحمد لله رب العالمين، الملك الحق المبين، الوحيد الفريد، العلى المجيد، الذى لا يوصف إلا بسلب الصفات ولا ينعت إلا برفع النعوت، الأزلى بلا انتهاء . الخ ". قال ابن الأثير معقبا: " وهذه التحميدة لاتناسب الكتاب الذى افتتح بها، ولكنها تصلح أن توضع فى صدر مصنف من مصنفات أصول الدين وأما أن توضع فى صدر كتاب فتح فلا "[٦٥].

وقوف ابن الأثير على مثل النموذج السابق دليل على ندرة وقوعه . كان المعتاد بين كبار المنشئين رعاية المناسبة المعنوية بين الابتداء ومضمون الرسالة. وعلى كل حال، فإن عناية أبى القاسم الكلاعى وابن الأثير بالنظر فى إنشاء الرسائل من منظور المناسبة المعنوية، دليل عملى بين على وعيهما بخاصية الحبك النصى . فى مقابل نموذج أبى إسحق الصابى نرى نماذج عدة عند الكلاعى وابن الأثير روعيت فيها المناسبة . من نماذج الكلاعى ابتداء رسالة لمحمد بن عبد الله أبى جعفر المشهور بابن عبد كان (ت ٢٧٠ هـ) جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبى الحسن خمارويه (ت ٢٨٢ هـ) وبين المعتضد أحمد بن طلحة الخليفة العباسى (ت ٢٨٩ هـ)، وهو قوله : " الحمد لله مقلب القلوب، وعلام الغيوب، الجاعل بعد عسر يسرا، وبعد تحارب اجتماعا"[٦٦].

٢ـ التخلص :

هو التخلص والخروج والتوسل . قال ابن رشيق : " ومن الناس من يسمى الخروج تخلصاً وتوسلا "[٦٧].

لعل التخلص أسبق من غيره استخداما . ولعل أقدم إشارة إلى التخلص ما جاء فى كلام ثمامة بن أشرس (ت ٢١٣ هـ): " مارأيت أحدا كان لا يتحبس ولا يتوقف، ولا يتلجلج ولا يتنحنح، ولايرتقب لفظا قد استدعاه من بعد، ولا يلتمس التخلص إلى معنى قد تعصى عليه طلبه، أشد اقتدارا ولا أقل تكلفا، من جعفر بن يحيى "[٦٨]. وجعفر بن يحيى هذا، هو جعفر بن يحيى بن خالد البرمكى، من كبار البرامكة الذين قتلهم الرشيد . ويستنتج من ربط التخلص بالمتحدث عنه عموم التخلص فى كل كلام، وأنه ليس وقفاً على الشعر، وإن عالجه أكثر القدماء من خلال نماذج شعرية.

أما اصطلاح " الخروج " فلعل أقدم إشارة إليه ترجع إلى أبى العباس ثعلب (ت ٢٩١ هـ) فى كتابه " قواعد الشعر " . وقد تبعه فى استخدام " الخروج " عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) الذى جعل " حسن الخروج " من أنواع الالتفات. ومن شواهد " حسن الخروج " عند ابن المعتز قول أبى العتاهية :

وأحببت من حبها الباخلين   حتى وَمِقت ابن سلم سعيدا
إذا سيـــل عُرفا كسا وجهَهُ   ثيابا من المنع صفرا وسودا[٦٩]

رادف الخروج التخلص عند غير واحد من القدماء، ومنهم ابن طباطبا والقاضى الجرجانى . ولكن يحيى بن حمزة يستخدم التخلص، كما يستخدم أبوهلال وابن رشيق الخروج غالبا .

عرف التخلص فى غير الشعر . وقع التخلص فى النص القرآنى . ممن عنوا بالتخلص فى القرآن يحيى بن حمزة العلوى (ت ٧٤٥ هـ) . التخلص عنده " عبارة عن الخروج إلى المقصد المطلوب عقيب ما ذكره من قبل . ومثاله قوله تعالى من سورة المدثر: " يأيها المدثر قم فأنذر "، ثم تخلص بعد ذلك إلى ما هو المقصود بقوله : " ذرنى ومن خلقت وحيدا " ؛ فلما اتعظ الرسول بالأمر بالإنذار، عقبه بالوعيد الشديد للوليد بن المغيرة بقوله : " ذرنى ومن خلقت وحيدا" إلى آخر الآيات . وهكذا فى كل سورة تجده يتخلص إلى المقصود بأعجب خلاص"[٧٠].

عنى أبو القاسم الكلاعى ببيان التخلص فى الرسائل . أفرد الكلاعى بإحكامه فصلا بعنوان " فى التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور " . الرسالة ـ فى رأيه ـ ابتداء خطاب أو رد جواب . مما توصلوا به من الألفاظ فى ابتداء الخطاب إلى غرض الكتاب :

- قولهم " كتبت "، مثل : كتبت وقد هبت ريح النصر من مهبها، والأرض مشرقة بنور ربها ".
- أو " كتابى "، مثل: " كتابى أطال الله بقاء الأمير، وبودى أن أكونه فأسعد به دونه".

ومما توصلوا به من الألفاظ فى رد الجواب إلى غرض الكتاب :

- قولهم " ألقى "، مثل: " إنه ألقى كتاب كريم، عنوانه جسيم ".
- أو " وصل "، مثل: " وصل ـ وصل الله سعده، وأثل مجده ! ـ كتابه الكريم " [٧١].

ارتبط التخلص فى الشعر بطراز القصيدة المركبة، وهو الطراز الذى ألفه الذوق العربى، ومن ثم كانت هيمنته فى الشعر العربى القديم، وكان القدماء على صوت واحد فى استحسان التنويع فى الأغراض فى النص الشعرى الواحد، منذ أن قال الجاحظ " متى لم يخرج السامع من شئ إلى شئ لم يكن لذلك عنده موقع"[٧٢].

أفرزت القصيدة المركبة فى الجاهلية قوالب لغوية للتخلص من غرض إلى غرض ؛ نحو " دع ذا " و " عد عن ذا " . وربما تركوا المعنى الأول. وقالوا " وعيس " أو " وهوجاء " وما أشبه ذلك . وإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا: " إلى فلان " وأخذوا فى مديحه . وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا

فى الثانى من غير أن يستعملوا مثل تلك القوالب ؛ وهو ما عرف باسم " الطفر " أو " الانقطاع "، وهو ما ظل عند بعض العباسيين كالبحترى[٧٣]. غير أن الموازنة بين الشعر العباسى وما قبله، من حيث استعمال الخروج، تكشف عن صحة ما انتهى إليه ابن طباطبا وأبو هلال العسكرى . لاحظ ابن طباطبا أن العباسيين قد " لطفوا القول فى معنى التخلص إلى المعانى التى أرادوها "[٧٤]. وكذلك لاحظ أبو هلال أن الخروج المتصل بما قبله كان قليلا قبل شعراء العصر العباسى. ولكن العباسيين قد أكثروا من الخروج المتصل[٧٥].

السؤال المهم الآن: ما القانون الدلالى الذى يحكم التخلص تحقيقا لخاصية الحبك النصى ؟ .

لعل ابن طباطبا خير من وضع يده على هذا القانون من القدماء قبل حازم. ويمكن اختصاره فيما يلى:

- " **أن يصل المتكلم كلامه صلة لطيفة** " . وبيان ذلك عند ابن طباطبا فى موضعين من عياره . يقول ابن طباطبا فى الموضع الأول، وهو من باب " بناء القصيدة ": " ويسلك (يعنى الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ؛ فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه ـ على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به وممتزجا معه "[٧٦].

أما الموضع الثانى، فيقول فيه: " ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ؛ حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لاتناقض فى معانيها، ولا وهى فى مبانيها، ولا تكلف فى نسجها، تقتضى كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها "[٧٧].

من كلام ابن طباطبا فى الموضعين السابقين يمكن أن نلاحظ مايلى:

١ـ أن قياس فصول الشعر على فصول الرسائل، يعنى النظر إلى تعدد الأغراض بالقصيدة المركبة كتعدد محاور الخطاب بالرسالة . ولكن الذى يبدو لنا أن تعدد محاور الخطاب بالرسالة من تحميد إلى دعاء إلى أمر بفعل شئ الخ، ليس كتعدده فى القصيدة المركبة . التناسق بين المقاصد فى الرسالة أشد قوة منه بين الأغراض فى القصيدة المركبة . ولعل تقاليد النظم قد جعلت تعدد الأغراض على النحو الذى نعرفه أمرا مألوفا بين المرسلين والمستقبلين جميعاً . من ناحية أخرى، جعلت تلك التقاليد لتوالى الأغراض ـ فى الوقت نفسه ـ نظاماً لايخرج عنه الشاعر عادة[٧٨]، وهو نظام نرى له وجها من المناسبة ؛ حينما يوطئ الشاعر لمدحه ـ فى الظروف العادية ـ بغزل رقيق تنشط به النفس لسماعه، أو حينما يخرج من مدحه إلى شكوى الزمان وما لقيه فيه قبل أن يرى ممدوحه، أو حينما يخرج من مديحه إلى استماحته عذرا فيما وشى به الواشون الخ . هذه وجوه للمناسبة، أفسحت لها تقاليد النظم عند العرب مجالا للقبول . نرى كثيرا من الشعراء يخرجون فى قصائدهم المركبة من الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف، ولكننا لم نسمع بشاعر خرج مثلا من الافتخار إلى وصف الجنادب والحرابى . مازال هناك نظام للنظم يجعل بين توالى الأغراض وجوها للمناسبة .

ومهما يكن من أمر، فإن قياس الشعر على الرسائل، يعنى أن التخلص غير مرتبط بجنس أدبى دون غيره ؛ هو عام فى كل كلام، مادامت الحاجة فيه إلى أكثر من فصل: شعرا أو رسالة أو غيرهما . القصيدة فى كلام ابن طباطبا إذا نموذج على كل نص . المهم حسن التصرف ولطف الصلة بين أجزائه، حتى لا تؤدى إلى خطاب مفكك الأوصال مبنى ومعنى .

٢ـ يفهم محمد خطابى كلمة " المعنى " فى كلام ابن طباطبا على أنها تعنى " الغرض " أو " الفن " ؛ يقول: " على أن المعنى هنا ينبغى أن يفهم فى سياقه، إذ المقصود به، فى نظرنا، الغرض أو الفن، مادام الحديث متمركزا هنا على اتصال فصول القصيدة "[٧٩].

والحق أن ابن طباطبا نفسه قد ذكر - فى نصه الأول - كلمة " فن " صراحة . وسياق كلامه كاملا يجعل " المعنى " عنده مقصودا به الغرض أو الفرع من فروعه ؛ وذلك أن التخلص من غزل إلى مديح تخلص من غرض إلى غرض، لكن التخلص من وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق هو تخلص من فرع لغرض الوصف إلى فرع آخر .

٣- إذا كانت وظيفة التخلص الأولية وظيفة معنوية ؛ هى حبك معنى بمعنى أو غرض بغرض. فقد لمح ابن طباطبا للتخلص وظيفة بنائية ؛ هى أن يصل منطوق التخلص بين بيت وبيت. فى ضوء ذلك نفهم كلامه عن دور التخلص فى الحصول على قصيدة (وبالتالى أى نص) مفرغة إفراغا، خال نسجها من التكلف . من ناحية أخرى. فإن كلامه عن قصيدة خال نسجها من التكلف، تقتضى كل كلمة منها ما بعدها، وتتعلق ما بعدها بها ؛ إنما هو كلام نفهم منه أن لطف التخلص الحقيقى ليس فى لطفه فى ذاته فحسب، إنما ينبغى للشاعر (وبالتالى لكل متكلم) أن يتلطف فى جعل ما قبل التخلص مناسبا معنويا لما بعده بوجه من الوجوه .

وربما ناسب الشاعر بين ما قبل التخلص وما بعده، ولكن التخلص ذاته يبدو معيبا . من ذلك التخلص التالى فى قول أبى الطيب:

ها فا نظرى أو فظنى بى تَرَىْ حَرْقا من لم يذق طرَفا منها فقد وَألا

علَّ الأمير يرى ذلى فيشفع لى إلى التى تركتنى فى الهوى مثلا[٨٠]

قال ابن رشيق: " فقد تمنى أن يكون له الأمير قوادا "[٨١]. قال أبو العلاء المعرى (ت ٤٤٩ هـ) فى شرحه : " ووجه تشفعه إليها أن يصل جناحه بما يصل به إلى المراد بها، ويحظى عندها لمكانه منها "[٨٢]. وفى تأويل أبى العلاء تلطيف لايستطيع ردا لإساءة أبى الطيب خطاب ممدوحه. وكان أبو الطيب زمن نظم هذه القصيدة صبيا !

وكذلك جعل القاضى الجرجانى من تخلصات أبى الطيب المستكرهة قوله :

لو استطعت ركبت الناس كلهم إلى سعيد بن عبد الله بعرانا[٨٣].

التخلص فى الموضعين السابقين معيب فى ذاته . وهو معيب فى ذاته مقاميا؛ لأنه خرج عما يليق بخطاب المدوحين . وإذا كان التخلص فى الموضعين وصل ما قبله بما بعده على سبيل الحبك بين معنيين أو غرضين انتقل الشاعر من أحدهما إلى الآخر، فلم تكن - للعلة الماضية - صلة لطيفة .

٣ - الانتهاء

أوجب أبو هلال العسكرى فى الانتهاء أو بيت الخاتمة أن يكون أجود بيت فى القصيدة؛ يقول: " فينبغى أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل فى المعنى الذى قصدت له فى نظمها ؛ كما فعل ابن الزبعرى فى آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبى صلى الله عليه وسلم ويستعطفه :

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرع مستضيف تائب

فجعل نفسه مستضيفا . ومن حق المستضيف أن يضاف . وإذا أضيف فمن حقه أن يصان . وذكر تضرعه وتوبته مما سلف . وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة ؛ فجمع فى هذا البيت جميع ما يحتاج إليه فى طلب العفو "[٨٤].

أما ابن رشيق، فقد وصف الانتهاء بأنه " قاعدة القصيدة "[٨٥]. وبالقياس يكون الانتهاء قاعدة كل كلام من شعر أو غيره . وينبغى لمفهوم " القاعدة " هنا أن يكون مفهوما دلاليا ؛ وذلك أن النص لا قاعدة له مالم يتقدم هذه القاعدة من المنطوقات والمفاهيم وأجزاء المعانى التى تربط بينها العلاقات الدلالية المختلفة، حتى تقر على قاعدة النص . ومن ثم، يصبح اشتراط ابن رشيق فى الانتهاء " أن يكون محكما "[٨٦] اشتراطا طبيعيا . شرح ابن رشيق معنى " الانتهاء المحكم " بقوله: " لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتى بعده أحسن منه . وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب

أن يكـون الآخـر قفلا عليه "[٨٧]. الابتداء لـه ما بعده، أما الانتهاء فليس بعده شئ . الإحكام فى موضـع الانـتهاء يؤدى بالضرورة إلى توفر خاصية الحبك بين منطوقاته وما قبله . هو إحكام معناه بمـا يكـون نتـيجة لما قبله وتدعيما له ولمقصد النص الكلى فى آن معا ؛ وذلك أن القاعدة لا تكون قـاعدة إلا إذا كـانت مرتـبطة بمـا فوقهـا ارتـباطا دلاليـا بعلاقـة مـا، وهـى غالبا علاقة السبب ـ النتيجة.

وربما صنع المتكلم الانتهاء مراعيا سياق الاتصال الخارجى أشد من مراعاته سياق النص اللغوى الداخلى . من ذلك مثلا معلقة امرئ القيس التى ختمها بوصف السيل وشدة المطر:

كأن السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[٨٨].

دلالـة النص الكلية لاترشح مثل هذه الخاتمة قاعدة لـه؛ وذلك أنها جزء من معنى من معانى جزء من النص، وهى تفصيل ما قبلها ؛ أى هى معقودة به وحده، وليست قطعا على معنى تؤول إليه سائر الأبيات قبلها .

بناء على ما تقدم، يكون القانون الذى ارتضاه القدماء حكما لجودة الانتهاء هو:

ـ " أن يكون الانتـهاء قاعدة النص "

وذلك على معنى أن يكون أدخل فى مقصده، وأن يكون قطعا طبيعيا ينتهى إليه ما قبله ويدعم هو ما قبله فى آن معا.

(ب) بنية النص من منظور الحبك عند حازم

فـى معـنى مـا يكـون بـين المنطوقات المتوالية أو أجزاء النص الواحـد مـن أشكال للترابط المضمونى، يستخدم حـازم (ت ٦٨٤ هـ) مفاهيم عدة ؛ كالتناسب والاقتران والالتئام . تمثل هذه المفـاهيم ـ مع طائفة أخرى من الأفكار المتفرقة ـ إضاءات معرفية مهمة فى فهم منظورات حازم إلى بـنية الـنص مـن جهـة الحـبك . يمكـن أن نجمـل تـلك المفـاهيم والأفكـار الأوليـة ـ وفـاق خطـة الدراسة ـ على النحو التالى:

١ـ للأغـراض " أجـناس " أول . مـن ذلك الارتياح والاكتراث وما تركب منهما ؛ نحو إشراب الارتيـاح الاكتراث أو العكس . وتحت هذه الأجناس الأول "أنواع" كالاستغراب والاعتبار، والرضا والغضـب، والـنزاع والنزوع، والخوف والرجاء . وتحت هذه الأنواع " أنواع " كالمدح، والنسيب، والتذكرات، وأنواع المشاجرات، وما جرى مجراها من المقاصد الشعرية[٨٩].

ينـتهى حـازم من ذلك إلى أن حسن التصرف فى المعانى يوجب على المتكلم أن يعرف " وجوه انتسـاب " بعضـها إلى بعـض . لكـل معـنى من تلك المعانى معنى أو معان تناسبه وتقاربه . ولكل معنى معنى أو معان تضاده وتخالفه . وللمضاد معنى أو معان تناسبه[٩٠].

٢ـ لاقتران المعانى بعضها ببعض وجعل بعضها بازاء بعض أنواع خمسة:

(الأول) اقـتران الـتماثل: وهـو أن تـناظر بـين موقـع المعنى فى هذا الحيز وموقعه فى الحيز الآخر .

(الثانى) اقتران المناسبة: وهو اقتران المعنى بما يناسبه .

(الثالث) المطابقة أو المقابلة: وذلك باقتران المعنى بمضاده .

(الرابع) المخالفة: وذلك باقتران الشئ بما يناسب مضاده .

(الخامس) تشافع الحقيقة والمجاز: وذلك باقتران الشئ بما يشبهه، وبأن يستعار اسم أحدهما للآخر[٩١].

تقـع أنـواع الاقتران السابقة – ويسميها حازم أيضا باسم "جهات التعلق" – بين معنيين كلاهمـا "عمـدة" فـى الكـلام، كمـا يقـع الاقـتران بين معنيين أحدهما "عمدة" والآخر "فضلة" أو

كالفضلة، من أجل التتميم وتحقيق صحة مفهوم أحدهما ببيان الصحة فى مفهوم الآخر، كأن تقول: العفاف فضيلة كما أن الفسوق رذيلة[٩٢].

٣- ينبغى للشاعر - حتى يكمل له القول على الوجه المختار - أن يتمتع بقوى ثلاث:

(الأولى) القوة الحافظة: وذلك أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض. والقوة الحافظة هى التى تزود الشاعر بالخيال الذى يليق بكل غرض يريد أن يقول فيه من نسيب ومديح وغيرهما.

(الثانية) القوة المائزة: وهى القوة التى يميز بها الشاعر بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح.

(الثالثة) القوة الصانعة: وهى القوة التى تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعانى والتراكيب إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض. وعلى الجملة هى القوة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات صناعة الشعر.

إذا جمع الشاعر بين هذه القوى جميعا كان متمتعا بـ "الطبع الجيد" فى تلك الصناعة[٩٣].

٤- يحدد حازم قوى فكرية عشرا تتحقق بها مقاصد النظم وأغراضه . نرى أدنى تلك القوى إلى موضوع دراستنا القوى التالية:

(الأولى) القوة على تصور كليات الشعر، والمقاصد الواقعة فيها، والمعانى الواقعة فى هذه المقاصد، وذلك حتى يتوصل الشاعر إلى اختيار ما يجب من القوافى ولبناء فصول القصائد على ما يجب.

(الثانية) القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعانى والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها فى حاجة إلى شئ من ذلك.

(الثالثة) القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإيقاع تلك النسب بينها.

(الرابعة) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، ووصل الأبيات بعضها ببعض، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التى لا تنبو عنها النفس.

يكشف تصنيف حازم المقاصد الشعرية إلى أجناس عليا وفروع سعة أفقه التصورى. ولا شك أن المعرفة النظرية الأولية بتلك الأجناس والفروع سوف تعد أداة لاختبار مدى ضبط العلاقات بين المعانى والأغراض عند ممارسة القول الشعرى. وسوف تترك هذه المعرفة آثارها فى بناء النص وتنظيم العلاقات والنسب بين أجزائه. وليست جهات التعليق أو علاقات الاقتران عنده إلا علاقات حبك بين المنطوقات، تصلح للخروج عن ذلك إلى أن تصير ضروبا لعلاقات حبك فصول النص الشعرى الكامل، لا سيما فى النصوص الشعرية غير المركبة والتى تبنى معنويا على أنواع الأجناس الأول عنده ، كالرضا والغضب، والخوف والرجاء ونحوها.

أما كلام حازم عن القوى الثلاث التى يكمل بها القول للشاعر (وبصفة أعم كل متكلم)، فهو أدنى شئ إلى ثلاثية الكفاءة فى النظرية اللغوية المعاصرة: القوة الحافظة عنده تضاهى الكفاءة اللغوية التى تعنى ما يعرفه متكلم اللغة الأصلى عن لغته وما يختزنه فى عقله منها وقدرته على استعمالها. والقوة المائزة عنده تضاهى الكفاءة التداولية التى تعنى قدرة صانع النص على ربط لغته بالمواقف والسياقات، وقدرته على جعل منطوقاته ممتثلة لمقاصده الكاملة، أى جعل منطوقاته مناسبة وظيفيا وموقفيا لسياق الاتصال. والقوة الصانعة عنده تضاهى الكفاءة الموضوعية التى تعنى قدرة صانع النص على تعيين ما يريد أن يصل إليه عند متلقيه، وقدرته على تنسيق أجزاء النص

والربط بينها[94]. وليست القوى الفكرية الأربع التى اصطفيناها من جملة القوى الفكرية العشر عنده إلا تبيانا وتفصيلا للقوة الصانعة أو الكفاءة الموضوعية.

سبق حازما إلى الكلام عن آلات الكتابة والنظم آخرون[95]. ولكن حازما وضع يده على تصنيف جامع لما تفرق عند سابقيه مميزا بالوصف وتعيين الوظيفة بين قوة وأخرى من قوى القول. حتى يصير تصنيفه الثلاثى هذا من الأسس الإجرائية النظرية التى نرى لها صلاحية لأن تتخذ فى وصف إنتاج النصوص وتخطيطها.

ومهما يكن من أمر. فقد استفرغ حازم جهده فى منهاجه لتحليل بنية النص وشروط الإبداع فى صناعته. وفيما يلى التفصيل:

١- قوانين الابتداء والتخلص والانتهاء:

أ/١- الابتداء

ينبغى الإشارة إلى أن ما أسماه حازم بـ "شروط الإبداع فى المبادئ" لا يكاد يزيد عما اشترطه سابقوه، سواء ما يرجع إلى اللفظ أو المعنى أو النظم أو الأسلوب[96]. على أن الذى ينبغى لنا ملاحظته فى مبحث الابتداء أن الشرط المقامى عنده قد اتخذ هيئة المناسبة بين اللغة المستخدمة ومقصد المتكلم، ولم يعرض لملابسات الخطاب وأحوال المخاطبين. يقول حازم: "ملاك الأمر فى جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته: إذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعانى والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم. وإذا كان المقصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك، وكذلك سائر المقاصد"[97].

سبق آخرون حازما فى اشتراط ذلك. وفى جعل المناسبة بين المقصد واللغة أول ما يحتاجه الشاعر من معرفة مقامات الكلام. أضرب مثالاً على ذلك ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ). يقول ابن رشيق: "فأول ما يحتاج إليه الشاعر حسن التأتى والسياسة، وعلم مقاصد القول؛ فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع. وإن هجا أخل وأوجع. وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويدخله فى ثيابه. فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذى به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا"[98].

أما القانون الذى يحكم الابتداء عند حازم. فهو أن "يجعل (يعنى الشاعر) مبدأ كلامه دالا على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة فى غرضه"[99]. ولا يختلف الجزء الأول من قانونه عما نص عليه سابقوه. أما الجزء الثانى، ففيه تنويه بافتتاح القول بما هو أدخل فى الغرض منه.

إضافة حازم الحقيقية فى تحليل المبادئ فى عنايته بمعيار المناسبة، وفى بنائه ترتيب المبادئ على ما أسماه بـ " التناصر":

١- معيار المناسبة: يقول حازم: "وإذا لم يكن البيت الثانى مناسبا للأول فى حسنه. غض ذلك من بهاء المبدأ وحسن الطليعة، وخصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، وذلك نحو قول أبى الطيب المتنبى:

أتــراهـــا لكـثرة العشـــاق ... تحسب الدمع خلقة فى المآقى

كيف ترثى التى رأت كل جفن ... رآهـا غـــير جفنها غير راق[100]

الأحرى أن نرى المناسبة فى هذا السياق مبدأ تنظيميا؛ وذلك أنه ينظم بنية النص اللفظية والمعنوية؛ أى أن المناسبة هنا تعنى الربط الشكلى والمضمونى جميعا.

٢- فكرة التناصر: اتخذ حازم فكرة التناصر أساساً بنى عليه ترتيبه المبادئ إلى رتب ثلاث:

- فأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثانى (ويلحظ حازم أن هذه الرتبة عند "المحدثين" -بمفهوم العصر - أكثر من "العرب المتقدمين" الذين لم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثانى كبير عناية).

- والرتبة الثانية: أن يتناصر الحسن فى المصراعين دون البيت الثانى.

- والرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثانى منافراً له. وإن لم يكن مثله فى الحسن (ومثل هذا - فيما لاحظه - يوجد كثيرا)[١٠١].

تعكس تراتبية المبادئ على هذا النحو المنطقى أثر التناصر فى جودة الكلام. وليس التناصر - فى جوهره - إلا مظهرا من مظاهر الارتباط المضمونى والشكلى بين وحدات الفصل الواحد. لا سيما فى طليعته. ويمكن لمعيار المناسبة وفكرة التناصر معا أن يمثلا منظوراً لغوياً إلى بنية النص بوصفه كلا دلاليا متفاعلا متبادل التأثير بالإيجاب والسلب. إذا كان حسن الجزء معتدا به بحسن غيره، فإن ذلك يعنى أن الحسن فى المبدأ ليس صفة قبلية، ولكنها صفة استعمال يكتسبها الجزء فى محيط الكل . وسيعنى هذا بالضرورة أن النص ليس مجموع أجزائه، ولكنه حصيلة التفاعلات بين تلك الأجزاء .

ب/١ التخلص

التخلص عند حازم خروج فى الكلام من غرض إلى غرض على سبيل التدرج[١٠٢]. إذا كان الخروج من غير تدرج، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات سمى عنده باسم "الاستطراد"[١٠٣].

التدرج إذن هو العمود الفقرى للتخلص عند حازم . مقياس التدرج عند حازم فى قوله: "أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفى القول حتى يلتقى طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما"[١٠٤]. وفى تفسير حازم لوظيفة التخلص ـ فى ضوءفهمه هو على الأقل ـ ما يجعل للتخلص ـ بما يحققه من التقاء محكم بين الأغراض ـ أثرا إيجابيا مباشرا فى تلقى الكلام: " فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين فى أجزاء النظام . فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدربة من فن من الكلام الى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب لـه، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس فى طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه. وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما فى انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف فيما يجمع بين حاشيتى الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذى يوجد للكلام به استواء والتئام "[١٠٥].

ليس النسيب والمديح فى الكلام عن القصيدة المركبة التى توجب- فى الأساس- احتيالا وتلطفا فى صناعة التخلص، لينا إلا نوعين أو اسمين على غرضين من أغراض الاتصال الأدبى . المهم هنا ما يكشف عنه نظام " التدرج " فى كل غرض عند حازم، فيما يسميه " كيفية العمل " من وعى بضرورة الارتباط المعنوى والتسلسل المنطقى بين عناصر ذلك الغرض . الأحسن فى النسيب عند حازم أن يجرى التدرج هكذا :

- البدء بما يرجع إلى المحب ،

- ثم بما يرجع إلى المحب والمحبوب معا،

- ثم إرداف ما يرجع إليهما معا مما يشجو وقوعه بذكر ماهو راجع إليهما مما يسر وقوعه (لما فى ذلك من المقابلة وتدارك النفوس من إيلامها بالشاجى الصرف بعرض المعانى)،

- ثم يحتال فى عطف أعنة الكلام إلى المديح ؛ فهذا هو الموضع التام المناسب[١٠٦].

أما المديح المتخلص إليه من نسيب، فالوجه فى ترتيبه عند حازم:

- أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح ،
- وأن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه وكرمه، وذكر أيامه فى أعدائه.

- وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم .
- ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمة والظهور على الأعداء وما "ناسب" ذلك[107].

أقول مرة أخرى لايعنينا هنا المديح أو النسيب غرضا من أغراض الشعر، إنما الذى يعنينا ما ارتبط بهما من بيان " كيفية العمل " . توفر أكثر شروط التخلص عند حازم فرصة للقول بأن مبادئ الائتلاف المعنوى، والانتظام، واتصال الكلام، كانت الخلفية النظرية التى انطلقت منها تلك الشروط . أهم تلك الشروط ما يلى :

- التحرز من انقطاع الكلام .
- التحرز من الإخلال واضطراب الكلام .
- التحرز من النقلة بغير تلطف (إذ يجب التلطف فيما يوقع الكلام أحسن مواقعه ويجريه على أقوم مجاريه) .
- أن يجهد الشاعر نفسه فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص[108].

الإضافة الحازمية الأهم فى بحث التخلص هي ما يمثله الشرط الأخير: أن يجهد الشاعر نفسه فى تحسين البيت التالى لبيت التخلص ؛ فإنه أول الأبيات التى يظهر فيها الإجادة أو الإساءة، وهو- كما يقول حازم- أول منقلة من مناقل الفكر فيما تخلصت إليه[109]، وينبغى لنا أن نضيف إلى جدة ذلك الشرط عند حازم، اشتراطه فى بيت التخلص الشرطين التاليين :

- التحرز فى بيت التخلص من الحشو.
- والتحرز فى بيت التخلص من الاضطرار إلى الكناية[110].

الحشو عامل لفظى . والكناية عامل معنوى . الحشو والكناية يرتبطان بتدفق الخطاب . وتدفق الخطاب فى موضع التخلص ينبغى له أن يكون مطلبا ملحا . الحشو والكناية- على نحو ما يجب أن نفهم من سياق كلام حازم- يضعفان قوة إخلاص التخلص لوظيفة الربط المضمونى المنطقى فى موضع تلح فيه الحاجة إلى نقل الكلام- فى تدرج- من محور خطابى إلى آخر .إنهما يضعفان قوة إخلاص التخلص لتلك الوظيفة ؛ لأنهما يقيدان حركته اللفظية والمعنوية: تضعف السلاسة وتشاب مباشرة المعنى بلازم المعنى .

ومهما يكن من أمر، فإن قانون التخلص الدلالى عند حازم ينبغى له أن يكون هكذا :

- ينبغى للتخلص أن يكون على سبيل التدرج وأن يؤدى إلى الالتقاء المحكم بين الأغراض .

جـ/١ الانتهاء

عرض حازم شروطه فى الانتهاء أو الخاتمة تحريا وتحرزا وتحفظا على النحو التالى :

١- تحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج فى حشو القصيدة.

٢- أن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه .

٣- أن يتحفظ فى أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولا، وإن رفعت الإيهام آخرا ودلت على معنى حسن . ومن هذا قول المتنبى :

فلا بلغت بها إلا إلى ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل[111].

الشرط الثانى عند حازم شرط لفظى معنوى . وما يرتبط بالمعنى فيه لايخرج عما اشترطه أبو هلال وابن رشيق وأمثالهما: ينبغى للخاتمة أن ترتبط بالمقصد من الكلام . أما الشرطان الأول والثالث فهما لفظيان نظميان . وما ضرب به حازم مثلا على النظم القبيح هو نفسه الذى سبقه إليه ابن رشيق، عنيت بيت أبى الطيب.

كان ابن رشيق قد علق على هذا البيت قائلا: " فإن هذا شبيه ماذكر من بغيض: كان يصابح الأمير فيقول: لاصبح الله الأمير بعافية، ويسكت، ثم يقول: إلا رماه بأكثر منها، ويماسيه فيقول:

لامسى الله الأمير بنعمة. ويسكت سكتة ثم يقول: إلا وصبحه بأتم منها. أو نحو هذا . فلا يدعو له حتى يدعو عليه. ومثل هذا قبيح. لاسيما عن مثل أبى الطيب"(١١٢).

السكتة على ما قبل أداة الاستثناء تقدم مثالا على النظم القبيح ، لأنه موهم. يضطرب معه الخطاب فى موضع الخاتمة. وهو موضع ينبغى له أن يحوز على عناية المتكلم. لأنه- كما يقول حازم- منقطع الكلام وخاتمته(١١٣). المهم هنا- على أى حال- التفات حازم إلى تبادل الخاتمة مع ما قبلها فعل التأثير فى نفس المتلقى سلبا وإيجابا ، " فالإساءة فيه (يعنى موضع الخاتمة) معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه فى النفس . ولا شئ أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج "(١١٤).

ومهما يكن من أمر. فإن قانون الخاتمة الدلالى عند حازم ينبغى له أن يكون هكذا:

- ينبغى أن ترتبط الخاتمة بما قصد إليه المتكلم فى النص. وألا يكون تأثيرها فيما قبلها من حيث المعنى تأثيرا سلبيا .

وهو قانون لايخرج- كما نرى- عما وضعه سابقوه .

٢- المبادئ الدلالية لحبك الفصول

الإضافة الحقيقية فى دراسة الحبك أو التناسب المعنوى بين وحدات النص عند حازم مستودعها المعلم الأول من المنهج الثالث من (المبانى) وهو عن " طرق العلم بأحكام مبانى الفصول وتحسين هيآتها ووصل بعضها ببعض"(١١٥). الفصول عنده هى ما نتعارفه بالمقاطع التى يستقل كل مقطع منها فى القصيدة العربية المركبة بغرض . تتوزع معطيات هذا العلم- فيما نرى- على مفاهيم ثلاثة :

- معطيات تختص بمفهوم السبك .
- معطيات تختص بمفهوم الحبك .
- معطيات ترتبط بأحدهما أو كليهما وبمفهوم بنية النص وتنسيقه فى آن معا .

مقتضى الحال أن نقتصر هنا على ما يتصل من آرائه بمفهوم الحبك على مستوى الفصول.

السؤال الآن: ما الأسس الدلالية والمضمونية التى يبنى عليها الحبك بين فصل وآخر ؟

أ / ٢ ـ قوانين الوصل بين الفصول

ينبغى أن نشير أولا إلى أن حازما قد جعل الكلام فيما يرجع إلى ذوات الفصول وإلى ما يجب فى وضعها وترتيب بعضه من بعض قائما على أربعة قوانين:

(القانون الأول) فى استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .
(القانون الثانى) فى ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض .
(القانون الثالث) فى ترتيب ما يقع فى الفصول .
(القانون الرابع) فيما يجب أن يقدم فى الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به(١١٦).

لكل قانون من هذه القوانين الأربعة عند حازم شروط تحقيق مختلفة . تتوزع هذه القوانين وشروط تحقيقها على ما يمكن تسميته:

١ـ شروط الحبك الكلى: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضمونى بين فصول القصيدة . وتقع هذه الشروط فى القانون الأول والثانى .

٢ـ شروط الحبك الجزئى: ويقصد بها ما يحقق الارتباط المضمونى بين أبيات الفصل الواحد. وتقع هذه الشروط فى القانون الثالث .

مما يحقق الحبك الكلى من شروط القانون الأول عند حازم " تناسب المفهومات بين الفصول"(١١٧). ومما يحققه من شروط القانون الثانى أن يقدم من الفصول ما للنفس به عناية على حسب الغرض المقصود بالكلام. وأن يتلى الفصل المقدم بالأهم فالأهم. حتى تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم (وبالتالى إلى ترك القانون الأصلى فى الترتيب)(١١٨).

ومن شروط حازم في القانون الأول "حسن الاطراد بين الفصول"[119]. وقد جاء حازم بهذا الشرط على الإجمال . ومما يعنيه حسن الاطراد بالضرورة التوالى المحكم للمفاهيم والأغراض الذى يصل الفصول بعضها ببعض فى القصيدة الواحدة .

واستواء النسج من شروطه فى القانون الأول أيضاً . وهو متعلق بالعامل التركيبى ، أى بالبنية اللفظية. ولكنه ينعكس بالضرورة على البنية المعنوية . يجب أن تكون الفصول تبعا لهذا القانون " غير متخاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذى يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لايشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية تنزل منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر. والقصائد التى نسجها على هذا مما تستطاب"[120].

أما الشروط التى تحكم تحقيق الحبك الجزئى، فقد اشتمل عليها القانون الثالث ، وهو فى تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض . وهذه الشروط هى :

١- يجب أن يبدأ من أبيات الفصل بالمعنى المناسب لما قبله[121].
٢- فضلا عن وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تدل على أنه مبدأ فصل. فالأحسن أن يتصل به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض ، كالتعجب والتمنى والدعاء وتعديد العهود السوالف الخ .
٣- يشترط أن يكون لمعنى البيت - مع كون أوله مبدأ كلام ومصدرا بكلمة لها معنى ابتدائى - أن يكون له علقة بما قبله ونسبة إليه " .
٤- " يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقى معانى الفصل، مثل:
(أ) أن يكون مقابلا له على جهة من جهات التقابل .
(ب) أو أن يكون بعضه مقابلا لبعض .
(ج) أو أن يكون مقتضى له. مثل :
- أن يكون مسببا عنه،
- أو أن يكون تفسيرا له ،
- أو أن يكون بعضه محاكيا بعض ما فى الآخر .
- أو غير ذلك من الوجوه التى تقتضى ذكر شئ بعد شئ آخر .
وكذلك الحكم فيما يتلى به الثانى والثالث إلى آخر الفصل[122].

وفى نهاية تلك الشروط يورد حازم هذه الملحوظة المهمة: " وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذى يليه او إشارة إلى بعض معانيه "[123].

باستثناء الإشارة فى الشرط الثانى إلى وجوب صياغة رأس الفصل الصياغة التى تليق بموقعه، تبدو جميع الشروط فى هذا القانون مختصة بالحبك الجزئى أو الداخلى بين أبيات الفصل الواحد . ولكنها لم تغفل - على رغم ذلك - وجوب المناسبة المعنوية بين رأس الفصل وما يسبقه أو بين خاتمة الفصل ورأس الفصل الذى يليه .

ولعل وضع حازم يده على بعض وجوه التعلق بين البيت والآخر من الفصل الواحد بداية جدولة العلاقات الدلالية التى سبق فيها المحدثين. مثل نايدا . يحتفظ نايدا بحق الجدولة المتكاملة للعلاقات الدلالية بين المنطوقات، ويحتفظ حازم بحق السبق إلى كثير من تلك العلاقات . ولنا أن نقابل ما عند حازم بما يشاكله عند نايدا على النحو التالى:

نايدا	حازم
- العلاقة التقابلية (علاقة ثنائية)	- علاقة المقابلة :
	- الكلية
	- البعضية
- السبب - النتيجة (علاقة منطقية)	- مسبب عنه
- الإجمال - التفصيل (علاقة تبعية)	- تفسير له

- الكيفية (علاقة الوصف) - بعضه يحاكى بعض ما فى الآخر

ضم القانونان الأول والثانى شروط ما أسميناه بالحبك الكلى، كما ضم القانون الثالث شروط الحبك الجزئى . أما القانون الرابع، فقد جعله حازم فى وصل بعض الفصول ببعض . ونرى أن الوصل - فى هذا الموضع - ينبغى له أن يتسع للسبك والحبك معا . ويعنى هذا أن القانون الرابع إنما يتناول النص المسبوك المحبوك فى الآن نفسه. لم يبن هذا القانون - مثل غيره - على شروط تحقيقه، إنما بنى على أنواع الفصول من حيث الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض. يقول حازم: " فأما القانون الرابع فى وصل بعض الفصول ببعض، فالتأليف فى ذلك على أربعة أضرب:

١- ضرب متصل العبارة والغرض .
٢- وضرب متصل العبارة دون الغرض .
٣- وضرب متصل الغرض دون العبارة .
٤- وضرب منفصل الغرض والعبارة "[١٢٤]

حد حازم الضرب الأول على النحو التالى: " فأما المتصل العبارة والغرض، فهو الذى يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذى يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون بعض الألفاظ التى فى أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التى فى الآخر من جهة الإسناد والربط "[١٢٥].

على أساس الاتصال والانفصال بين العبارة والغرض تجرى سائر الضروب. إذا كان الاتصال من جهة العبارة لا الغرض كان الضرب الثانى . ويكون الفصل متصلا بغيره فى الغرض دون العبارة إذا كان أوله رأس كلام، ويكون لذلك الكلام " علقة " بما قبله من جهة المعنى . هذا هو الضرب الثالث . أما الضرب الرابع والأخير، فهو الذى لاتوصل فيه عبارة بعبارة ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر[١٢٦].

الضروب الأربعة السابقة هى الإجابة عن سؤال يمكن أن يطرح على النحو التالى: كيف تبدو صور العلاقات بين الفصول من حيث اتصال العبارة والغرض؟

وينبغى الإشارة هنا إلى أن حازما قد وصف الضرب الثانى بأنه " منحط عن غيره "[١٢٧]. ووصف الضرب الرابع بأنه " متشتت من كل وجه "[١٢٨]. ولكنه يرى الضرب الثالث، وهو ما اتصلت فيه الفصول بعضها ببعض فى الغرض دون العبارة، يراه أفضل الضروب الأربعة . يقول حازم: " وهذا الضرب (يعنى الثالث) إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبى أو دعائى أو غير ذلك مما أشرنا إليه هو أفضل الضروب الأربعة ؛ لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شئ إلى شئ، واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها فى قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء أو غير ذلك مما له بالمعنى علقة بالكلام وتصديره به . وهذا الضرب - على كل حال - أفضل الضروب الأربعة "[١٢٩].

يعكس تنظير حازم لضروب الاتصال بين فصول القصيدة ما يستحسنه الذوق العربى فى بنية الخطاب: تعلق الفصول فيما بينها من جهة الغرض وارتباط بعضها ببعض من جهة العبارة؛ أى ارتباط الألفاظ بعضها ببعض من جهة الإسناد والربط . لقد نظر حازم - فيما يبدو لنا - إلى طراز القصيدة المركبة - على تقديره قدر الاتصال بين الفصول فى الغرض عن طريق الخروج - عندما جعل الضرب الثالث أفضل الضروب . بعبارة أخرى نقول: سوف تجد القصيدة المركبة محلا لها من الضرب الثالث، على أساس فهم حازم ومن قبله لدور التخلص أو الخروج، من الربط بين الفصول لفظا ومعنى .

ب/٢ تنسيق المعانى بين الفصول: المعانى الجزئية والمعانى الكلية

ويرتبط بالحبك بين المفاهيم والقضايا على مستوى الفصل الواحد، الكيفية التى تنسق بها المعانى بين أبيات الفصل . جعل حازم المعانى صنفين:

١- المعانى الجزئية: وهى عنده ما كانت مفهوماتها " شخصية "[١٣٠].

٢- المعانى الكلية: وهى عنده ما كانت مفهوماتها " جنسية أو نوعية "[١٣١].

لم يمثل حازم لأى من هذين النوعين عنده . ينبغى لمعنى الحب أو الوفاء أن يكون معنى كليا، من حيث إن مفهومه جنسى أو نوعى، فإذا ما عرض شاعر لتجربة شخصية فى أحدهما فى علاقته بفلان أو فلانة، وكيف كانت تلك التجربة، وما كان يريده لها، ونحو ذلك، كان التحول إلى المعنى الجزئى .

هذان هما نوعا المعانى عند حازم . فأما القصد إليها فى القصائد فثلاثة أشكال:

١- القصائد التى يكون اعتماد الشاعر فى فصولها على أن يضمنها معانى جزئية .

٢- ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تضمن المعانى الكلية.

٣- ما يقصد الشاعر فى فصولها أن تكون المعانى المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية . وهذا هو المذهب الذى يجب اعتماده عند حازم ؛ وذلك لحسن موقع الكلام به من النفس[١٣٢].

ما يتصل بالحبك المعنوى هنا - على معنى كيفية توزيع المعانى بين الفصول وتسلسلها إظهارا لطبيعة التفاعل فيما بينها - هو إشارة حازم إلى أنه يحسن أن تصدر الفصول بالمعانى الجزئية وأن تردف بالمعانى الكلية على سبيل التمثل بالأمر العام على الأمر الخاص، أو على سبيل الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه[١٣٣].

ترتيب المعانى فى الفصل على النحو السابق يبدو مقيسا على نماذج المجيدين من الشعراء مثل المتنبى . كان أبو الطيب النموذج المحتذى فيما اعتمده حازم أو استحسنه، لا فى تصدير الفصول بالمعانى الجزئية وإردافها بالمعانى الكلية فحسب، بل فى تصدير الفصول بالأبيات المخيلة وجعل ختامها ببيت إقناعى يعضد به ما قدم من التخييل ويجم النفوس لاستقبال الأبيات المخيلة فى الفصل الثانى . يرى حازم أن كلام أبى الطيب كان له بذلك " أحسن موقع فى النفوس "[١٣٤]. ويرى أنه " يجب أن يعتمد مذهب أبى الطيب فى ذلك، فإنه حسن "[١٣٥].

ومهما يكن من أمر، فإن الذى نلاحظه فى تصدير الفصل بالمعانى الجزئية وختمه بالمعانى الكلية هو مجاراة ذلك للغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية بين المنطوقات ؛ إذ يغلب أن تبدو العلاقة من هذا النوع فى هيئات نحو:

- السبب / النتيجة .
- أو الوسيلة / النتيجة .
- أو الشرط / الجواب، ونحوها .

(ج) رءوس الفصول: التسويم والتحجيل

لا يخرج رأى حازم فى التقسيم النصى إلى فصول عن رأى سابقيه . يرى حازم ان العرب " اعتمدوا فى القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل بها منحى من المقاصد، ليكون للنفس فى قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستنجاد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد "[١٣٦].

ولا يرى حازم فى تعدد الفصول والموضوعات مايشوش الاتصال ؛ بل يرى أنه أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق ؛ وذلك لولع النفوس بالافتنان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد[١٣٧].

فى هذا الإطار يقع التسويم والتحجيل . هذان الاصطلاحان من وضع حازم. التسويم يعنى العناية برءوس الفصول العناية التى توقظ نشاط النفس لتلقى ما يتبعها ويتصل بها[138]. أطلق حازم على هذا الموضع التسويم ، لأن العناية هنا ترتبط بفواتح الفصول، فتجعل لها بهاء وشهرة وازديادنا حتى كأنها بذلك ذوات غرر[139].

أما " التحجيل " عنده فيعنى " تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية... ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرة بالتحجيل فى الفرس "[140].

يعنينا من " التسويم " أمران مهمان:

(أولهما) التفات حازم إلى العلاقة بين توفر خاصية الحبك لوحدات الفصل وبين تأثيرها فى النفس وبلوغ المقصد ، يقول حازم: " وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذى يوجد التابع فيه مؤكدا بمعنى المتبوع ومنتسبا إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض ومحركا للنفس إلى النحو الذى حركها الأول أو إلى ما يناسب ذلك، كان ذلك أشد تأثيرا فى النفوس وأعون ما يراد من تحسين موقع الكلام منها "[141].

و(الآخر) التفات حازم إلى علاقة المعنى فى خاتمة الفصل (بيت التحجيل) بجملة معانى الفصل أو بعضها، فضلا عن فطنته إلى الوظائف الخطابية لهذه الخاتمة فى علاقتها بما قبلها ؛ كالتمثيل والاستدلال اللذين غرضهما التصديق أو الإقناع قصد إعطاء حكم كلى فى بعض ما يتعلق بـ " الأغراض الإنسانية " من أمور قصد إليها الفصل . يقول حازم: " ولا يخلو المعنى الذى يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون مترامیا إلى ما ترامت إليه جملة معانى الفصل إن كان مغزاها واحدا، أو يكون مترامیا إلى ما ترامى إليه بعضها؛ فيورد على جهة الاستدلال على ماقبله أو على جهة التمثيل، ويكون منحوا به منحى التصديق أو الإقناع، مقصودا به إعطاء حكم كلى فى بعض ما تكون عليه مجارى الأمور التى للأغراض الإنسانية علقة بها مما تصرفت إليه مقاصد الفصل، ونحى بها نحوه: فيكون فى ورود البيت الأخير الذى يتضمن حكما أو استدلالا على حكم إثر المعانى التى لأجلها بين ذلك الحكم أو الاستدلال عليه، إنجاد للمعانى الأول وإعانة لها على مايراد من تأثر النفوس لمقتضاها "[142].

خلاصة القول أن المبادئ والتخلصات والخواتيم كانت من مجالات النظر فى بنية النص من منظور الحبك عند حازم . وقد رأينا له إسهامات خاصة، لاسيما فى المبادئ والتخلصات . فى تحليل المبادئ أبرز حازم فكرتى التناسب والتناصر بين المبدأ وما يليه . وعلى أساس فكرة التناصر بنى ترتيبه المبادئ إلى رتبها الثلاث على نحو ما رأينا. وفى تحليل التخلصات نبه حازم إلى وجوب العناية بالبيت التالى للتخلص، فضلا عن اشتراطه خلو بيت التخلص مما يعوق حركته اللفظية والمعنوية من حشو أو كناية.

ولكن الرقعة الحقيقية التى أضافها حازم إلى مبحث الحبك أو التناسب فى التراث العربى، كانت مع تجاوزه مواضع البداية والتخلص والنهاية وعلاقاتها بسائر أجزاء النص، إلى بحث خاصية الحبك من خلال القوانين وشروط القوانين التى وضعها للوصل بين فصل و آخر من فصول النص الشعرى أو التى وضعها للوصل بين أبيات الفصل الواحد منها، أو استجادته - فى ترتيب المعانى فى كل فصل - البدء بالمعانى الجزئية ثم المعانى الكلية، أو تنبيهه إلى وجوب العناية بفواتح الفصول وأعقابها - فيما أسماه بالتسويم والتحجيل - من جهة المعنى والوظيفة الخطابية .

أما المبادئ الدلالية الجوهرية التى بنيت عليها قوانين المبادئ والتخلصات والخواتيم من ناحية، أو التى بنيت عليها قوانين مبانى الفصول وهيآتها وكيفيات وصل بعضها ببعض والوصل بين أبيات الفصل الواحد منها من ناحية أخرى، فيمكن أن نوجزها فى: انتظام المعانى، واتصال الكلام، وتناسب الجزء مع الكل فى المفهوم، والتدرج: رأينا مناسبة الابتداء لما بعده ومناسبة ما بعده له . وكذلك الحال مع التخلص: أن يناسب ما قبله ويربطه على سبيل التدرج بما بعده .

ولابد للخاتمة أيضا من أن تناسب ما قبلها وأن ترتبط بالمقصد من الكلام . وفى مبانى الفصول لابد من تناسب المفهومات فيما بينها، وأن يكون تقديم الأهم من الفصول فالأهم على حسب الغرض المقصود من الكلام، وأن يتعلق معنى أول الفصل بالفصل الذى قبله . وقد رأينا آنفا أن أفضل ضروب الاتصال بين الفصول عند حازم. ما كان الاتصال فيه بين الفصول فى الغرض دون العبارة. ولعل ذلك يرجع إلى أنه الضرب الذى يجمع بين الترابط المعنوى والتجدد الأسلوبى . وفى التأليف بين أبيات الفصل الواحد، أوجب حازم المناسبة بين البيت الأول من الفصل (بيت التسويم) وما قبله فى المعنى، وأن يردف بيت التسويم ببيت آخر له به علاقة دلالية ما ؛ كالتقابل أو الاقتضاء أو نحوهما، وأن يناسب توزيع المعانى بالفصل، من البدء بالمعانى الجزئية ثم المعانى الكلية، الغالب فى العلاقات الدلالية المنطقية، وأن يرتبط المعنى فى بيت التحجيل بجملة معانى الفصل أوبعضها على الأقل .

٤ ـ التناسب بين النصوص

يتجاوز التناسب هنا ما بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد إلى التناسب بين طائفة من النصوص فى مدونة كبرى . التناسب بين النصوص يمثله عمل علمى من طراز عبقرى، هو كتاب (تناسق الدرر فى تناسب السور) للإمام جلال الدين السيوطى (ت ٩١١ هـ) . هذا الكتاب هو النوع الأول من الأنواع الثلاثة عشر التى احتوى عليها كتاب له يحمل اسم (أسرار التنزيل) . ولكن لم يصل إلينا من الأسرار إلا التناسق . فرغ السيوطى من كتابه (تناسق الدرر) فى عام ٨٨٣ هـ . وتكشف قراءة عجلى للمحتوى العام لكتابه الأسرار الذى صدر به كتاب التناسق عن وقوع أكثر من نصف أنواعه فى مجال " المناسبة "[١٤٣].

يقوم (تناسق الدرر) على أساس ترتيب السور فى المصحف لا ترتيب النزول . والترتيب القرآنى المصحفى مختلف فيه بين العلماء: هل هو بتوقيف من النبى (ص) أم باجتهاد من الصحابة، بعد القطع بأن ترتيب الآيات توقيفى . المختار عند السيوطى أن ترتيب السور فى المصحف توقيفى، سوى الأنفال وبراءة "[١٤٤].

خاصية التناسب فى المعانى والمقاصد بين نصى سورتين متواليتين غالبا، وربما بين سورتين غير متواليتين مثل التناسب بين النساء والبقرة من وجوه، هى المنظور اللغوى العام الذى بنى عليه السيوطى كتابه . وهو منظور دعامته الاستقراء النصى . وقد دل السيوطى على استقرائه فى موضعين ؛ أحدهما: " القاعدة التى استقر بها القرآن: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه "[١٤٥]. والموضع الآخر: قوله :" وأمر آخر استقرأته، وهو: أنه إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد، فإن السورة الثانية تكون خاتمتها مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. وفى السورة المستقلة عما بعدها يكون آخر السورة نفسها مناسب لأولها"[١٤٦].

جدير بالإشارة أن السيوطى– مثل سابقيه– قد اتخذ فى كلامه عن وجوه التناسب مفردات عدة، منها: التناسق، والتلاحم، والارتباط، والاعتلاق، والالتئام،والتآخى، والتلازم والاتحاد، والاتصال . وهو يستخدم فى مواضع متماثلة عددا من تلك المفردات، حتى تبدو كأنها مترادفة عنده، وهو ما يجعل التمييز فيما بينها أمرا عسيرا، إلا ماندر جدا منها ؛ كأن يفيدنا السياق بأن الاتصال أعم من التناسب[١٤٧]،أو أن يفيدنا بأن التآخى يكاد يقتصر على التماثل فى المطلع أو المقطع[١٤٨]، ونحو ذلك .

السؤال الآن: ما العلاقات الدلالية– او بمصطلح السيوطى " وجوه التناسب"– التى يبنى على أساسها القول بالترابط بين سورة وأخرى ؟ .

يدلنا استقراء" تناسق الدرر " على أن الترابط الدلالى والمضمونى بين سورة وأخرى يرجع إلى إحدى العلاقات الجوهرية العشر التالية :

(أ) تفصيل المجمل

أشرت إلى أن القاعدة التى استقر بها القرآن- من وجهة نظر السيوطى-: أن كل سورة تفصيل لإجمال ما قبلها، وشرح له، وإطناب لإيجازه. بناء على هذا، تصبح هذه العلاقة الدلالية أهم العلاقات التى وفرت للنص القرآنى المحكم خاصية الحبك. تفصيل المجمل إذن هو الملمح الرئيس من ملامح الحبك التى تصير كل سورة معها وحدة من وحدات الخطاب القرآنى المترابطة. سبق البديعيون السيوطى إلى إدراك هذه العلاقة من علاقات الحبك فى الخطاب العربى، ولكن السيوطى يجعلها- باستقرائه- قاعدة الخطاب القرآنى كله :

- فسورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة[١٤٩].

- وسورة آل عمران شرح لإجمال مافى البقرة قبلها، ومثاله أن أول البقرة افتتح بوصف الكتاب بأنه لا ريب فيه . وقال فى آل عمران: " نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا لما بين يديه " ٣ ": وذاك بسط وإطناب ؛ لنفى الريب عنه[١٥٠].

وهكذا تطرد للسيوطى قاعدته .

(ب) علاقة التلازم والاتحاد

استقرأ السيوطى هذا الأمر على نحو ما أشرنا . إذا وردت سورتان بينهما تلازم واتحاد كانت خاتمة السورة الثانية مناسبة لفاتحة الأولى للدلالة على الاتحاد. مثال ذلك أن آخر آل عمران مناسب لأول البقرة ؛ فإنها افتتحت بذكر المتقين، وأنهم المفلحون، وختمت آل عمران بقوله: "واتقوا الله لعلكم تفلحون"" ٢٠٠ "[١٥١].

وختمت المائدة بصفة القدرة، كما افتتحت النساء بذلك[١٥٢]. وختمت المائدة بفصل القضاء، وافتتحت الأنعام بالحمد ؛ قال السيوطى: " وهما متلازمتان كما قال: "وقضى بينهم بالحق وقيل الحمد لله رب العالمين " " ٣٩: ٧٥ "[١٥٣].

(جـ) تشابه الأطراف

يقول عنه السيوطى: " وهذا من أكبر وجوه المناسبات فى ترتيب السور . وهو نوع من البديع "[١٥٤]. وتشابه الأطراف فى عمل السيوطى يعنى اشتراك أول السورة مع خاتمة ما قبلها فى الموضوع . من تشابه الأطراف الذى وقف عليه السيوطى أن آل عمران ختمت بالأمر بالتقوى، وبدئت النساء به[١٥٥]. وختمت يوسف بوصف الكتاب، ووصفه بالحق، وبدئت الرعد بمثل ذلك[١٥٦]. وختمت الإسراء بالتحميد وافتتحت الكهف بالتحميد أيضا[١٥٧].

(د) علاقة المقابلة

المقابلة أو التقابل من وجوه التناسب بين السور فى عمل السيوطى . من الأمثلة على ذلك أن سورة الكوثر كالمقابلة لسورة الماعون قبلها ؛ لأن الماعون وصف الله سبحانه فيها المنافقين بأربعة أمور: البخل، وترك الصلاة، والرياء فيها، ومنع الزكاة . وذكر فى الكوثر فى مقابلة البخل: " إنا أعطيناك الكوثر" "١"؛ أى: الخير الكثير . وفى مقابلة ترك الصلاة " فصل " "٢"؛ أى: دم عليها. وفى مقابلة الرياء " لربك " " ٢ " ؛ أى: لرضاه، لا للناس . وفى مقابلة منع الماعون: " وانحر " " ٢ " . وأراد التصديق بلحوم الأضاحى . أخذ السيوطى التأويل السابق عن الإمام فخر الدين الرازى (ت٦٠٦ هـ) [١٥٨].

(هـ) علاقة المقارنة

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطى مثلا عن وجه الاتصال بين سورتى الفيل واللمزة . قال السيوطى: " لما ذكر حال الهمزة اللمزة، الذى جمع مالاوعده، وتعزز بماله وتقوى، عقب ذلك بذكر أصحاب الفيل، الذين كانوا أشد منهم قوة، وأكثر أموالا وعتوا، وقد جعل كيدهم فى تضليل، وأهلكهم بأصغر الطير وأضعفه، وجعلهم كعصف مأكول فمن كان قصارى تعززه وتقويه بالمال، وهمز الناس بلسانه، أقرب إلى الهلاك، وأدنى إلى الذلة والمهانة "[١٥٩].

تبدو المقارنة هنا إذن علاقة دلالية رابطة بين طرفين لبيان صفة أو وضع لأحدهما مقارنا بالآخر.

(و) علاقة الملابسة

وتتجلى هذه العلاقة بين سورة الشمس والليل والضحى . قال السيوطى: "هذه الثلاثة حسنة التناسق جدا ؛ لما فى مطالعها من المناسبة لما بين الشمس والليل والضحى من الملابسة. وفيها سورة الفجر، لكن فصلت بسورة البلد لنكتة أهم، كما فصل بين الانفطار والانشقاق وبين المسبحات؛ لأن مراعاة التناسب بالأسماء والفواتح وترتيب النزول. إنما يكون حيث لا يعارضها ما هو أقوى وآكد فى المناسبة[٦٠]".

(ز) علاقة التحقيق

وتستنبط من كلام السيوطى عن السورتين إذا كانت بداية إحداهما قسم على تحقيق ما فى سابقتها . من أمثلة هذه العلاقة ما لاحظه السيوطى من الارتباط بين سورة الفجر والغاشية قبلها . يقول السيوطى: " لم يظهر لى من وجه ارتباطها (يعنى الفجر) سوى أن أولها كالإقسام على صحة ما ختم به السورة التى قبلها (يعنى الغاشية) ؛ من قوله جل جلاله: " إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم " "٢٥، ٢٦ "، وعلى ما تضمنه من الوعد والوعيد . كما أن أول الذاريات قسم على تحقيق ما فى (ق)، وأول المرسلات قسم على تحقيق ما فى (عم)"[٦١].

(ح) بيان العلة

ويعنى أن تقع السورة موقع العلة لما قبلها . من ذلك مثلا أن سورة البينة ـ كما يذكر السيوطى ـ واقعة موقع العلة لسورة القدر قبلها ؛ كأنه لما قال سبحانه :" إنا أنزلناه " "١"، قيل: لم أنزل؟ قيل: لأنه لم يكن الذين كفروا منفكين عن كفرهم، حتى تأتيهم البينة، وهو رسول من الله يتلو صحفا مطهرة . وذلك هو المنزل[٦٢].

من ذلك أيضاً أن أول سورة الحديد واقع موقع العلة للأمر بالتسبيح فى آخر سورة الواقعة ؛ وكأنه قيل: " فسبح باسم ربك العظيم " لأنه " سبح لله ما فى السموات والأرض "[٦٣].

(ط) الإتمام أو العطف

وذلك أن تكون السورة فى ترتيبها كالتتمة لما قبلها . من الأمثلة على ذلك أن سورة المعارج – فيما ذكر السيوطى – كالتتمة لسورة الحاقة فى بقية وصف يوم القيامة والنار[٦٤]. وسورة النمل كالتتمة للشعراء قبلها فى ذكر بقية القرون، فزاد سبحانه فيها ذكر سليمان، وداود، وبسط فيها قصة لوط أبسط مما هى فى الشعراء[٦٥].

يجعل السيوطى هذه العلاقة من العلاقات التى تصل بين سورة وأخرى ؛ كعلاقة سورة الشرح بالضحى قبلها . ينقل السيوطى عن الإمام فخر الدين الرازى قوله: "والذى دعاهم إلى ذلك (يعنى ماذهب إليه بعض السلف فى جعلهما سورة واحدة بلا بسملة) هو أن قوله :" ألم نشرح "كالعطف على: " ألم يجدك يتيما فآوى " " ٦ " فى الضحى[٦٦].

(ى) وصف الإطار الزمنى

تستنبط هذه العلاقة من كلام السيوطى مثلا عن وجه الاتصال بين سورتى البينة والزلزلة. قال السيوطى: " لما ذكر فى آخر " لم يكن " (يعنى البينة) أن جزاء الكافرين جهنم، وجزاء المؤمنين جنات، فكأنه قيل: متى يكون ذلك ؟ فقيل: " إذا زلزلت الأرض زلزالها " " ١ " ؛ أى: حين تكون زلزلة الأرض، إلى آخره"[٦٧].

تلعب العلاقات الدلالية على النحو الذى رأيناه دورا بالغا فى الوصل بين سورة وأخرى. يمكن – فى استقراء موسع – أن نضع الأيدى على مزيد من العلاقات ، ميزنا هنا بين عشر علاقات دلالية على الأقل، كانت من ركائز السيوطى المهمة فى الكشف عن التناسب بين السور . من أجل

ذلك. لانرى وجها لاقتصار محمد خطابى على ثلاث من العلاقات الدلالية فى عمل السيوطى[١٦٨]. نرى فى ذلك إجحافا بجهد السيوطى الجهيد فى تحليل النص القرآنى من منظور التناسب من ناحية. ونراه - من ناحية أخرى - أقل كثيرا من أن يصور حقيقة ثراء العلاقات بين طائفة من النصوص يجمعها نص أكبر واحد .

هناك أمر آخر ينبغى لنا أن ننوه به ؛ وهو أن " التناسب " عند السيوطى يتجاوز العلاقات الدلالية المذكورة آنفا، إلى كل مظاهر الاتصال الموضوعى والمضمونى والمنطقى التى تجعل وضع إحدى السور بعد الأخرى أنسب من وضع غيرها موضعها.

يمكن توضيح ذلك بمثال من عمل السيوطى. وليكن ما ذكره من وجوه للتناسب بين سورة البقرة والفاتحة قبلها . هذه الوجوه عنده هى :

(الوجه الأول): " سورة البقرة قد اشتملت على تفصيل جميع مجملات الفاتحة ".

(الوجه الثانى): " أن الحديث والإجماع على تفسير المغضوب عليهم باليهود، والضالين بالنصارى . وقد ذكروا فى سورة الفاتحة على حسب ترتيبهم فى الزمان، فعقب بسورة البقرة، وجمع ما فيها من خطاب أهل الكتاب لليهود خاصة، وما وقع فيها من ذكر النصارى لم يقع بذكر الخطاب .... ".

(الوجه الثالث): " أن سورة البقرة أجمع سور القرآن للأحكام والأمثال....، فناسب تقديمها على جميع سوره " .

(الوجه الرابع): " أنها أطول سورة فى القرآن. وقد افتتح بالسبع الطوال، فناسب البداءة بأطولها ".

(الوجه الخامس) " أنها أول سورة نزلت بالمدينة، فناسب البداءة بها، فإن للأولية نوعا من الأولوية " .

(الوجه السادس): " أن سورة الفاتحة كما ختمت بالدعاء للمؤمنين بألا يسلك بهم طريق المغضوب عليهم ولا الضالين إجمالا، ختمت سورة البقرة بالدعاء بألا يسلك بهم طريقهم فى المؤاخذة بالخطأ والنسيان، وحمل الإصر، ومالا طاقة لهم به تفصيلا، وتضمن آخرها أيضا الإشارة إلى طريق المغضوب عليهم والضالين بقوله: " لانفرق بين أحد منهم " " ٢٨٥ " فتآخت السورتان وتشابهتا فى المقطع . وذلك من وجوه المناسبة فى التوالى والتناسق ... فهذه ستة وجوه ظهرت لى "[١٦٩].

يتضح مما سبق ما ألمحنا إليه آنفا: يتسع التناسب هنا ليشتمل على العلاقات الدلالية: كتفصيل المجمل، وعلى وجوه أخرى لغوية: كالتناسب الموضوعى فى خطاب أهل الكتاب، والاشتراك فى مضمون الخاتمة، أو وجوه خارجة عن نطاق اللغة: كالطول، وترتيب النزول .

لاريب أن طبيعة النص المدروس الخاصة من الناحيتين: اللغوية وغير اللغوية، قد فرضت مثل هذا التوسع فى استخدام مفهوم " التناسب " عند السيوطى. هذا ما يؤكده عمل آخر للسيوطى فى التناسب بين المطلع والمقطع فى السورة الواحدة ؛ وهو رسالته: " مراصد المطالع فى تناسب المقاطع والمطالع ". فضلا عن خروجه بنطاق المطلع عما تعارفه سابقوه، حتى يصل المطلع عنده إلى نصف السورة الأول والمقطع إلى نصفها الآخر[١٧٠]، فقد اتسع " التناسب " عنده إلى أن جعل الاشتراك بين المقطع والمطلع فى موضوع أو محور خطابى وجه التناسب الرئيس . من ذلك مثلا أن " هود " و" يوسف " و " الرعد " و" إبراهيم " و"الحجر"، كلها مفتتحة بذكر القرآن، ومختتمة به[١٧١]. وفى حالات غير قليلة يظهر وجه التناسب فى هيئة علاقة دلالية ما .

على أى حال. فمن المسلم به أن لدراسة السيوطى عن " تناسب السور " خصوصية من جانب قيامها على نص منزل من لدن حكيم خبير للناس كافة . ولكن هذا النص قد أحكمت معانيه ومقاصده علاقات دلالية ومضمونية فى كل جزء من أجزائه فى محيط نظمه الكلى. من ثم، يظل السؤال التالى مشروعا: إذا اتخذنا دراسة السيوطى عن " تناسب السور " نموذجا لدراسة

تطبيقية عن خاصية الحبك بين طائفة من النصوص فى إطار نص مترابط أكبر. فما المعطيات النظرية العامة التى توقفنا عليها مثل تلك الدراسة ؟ .

يمكن إيجاز تلك المعطيات فيما يلى:

١- يجمع النص بالآخر فى محيط نص مترابط أكبر علاقتان دلاليتان اثنتان على الأقل: إحداهما علاقة مطردة بين جميع النصوص، من حيث إن أحدهما يفصل مجمل الآخر، ومن حيث إن كلا منها جزء من كل، والأخرى متغيرة حسب موقع النص مما قبله وما بعده .

٢- كلما طال نصان متواليان فى نص مترابط مطول، كانت فرصة لأن تجمع بينهما أكثر من علاقتين اثنتين . هذا مانراه واضحا فى عمل السيوطى بين معظم السور المدنية .

٣- إذا كان إحصاء العلاقات الدلالية بين المنطوقات وأجزاء النص الواحد عملا متاحا، فإن إحصاء العلاقات الدلالية بين طائفة من النصوص التى يقوم عليها نص أكبر واحد، يبدو شيئا غير يسير، وقابلا للتأويل والتعدد . ولعل ما استشعره السيوطى من تجاوز وجوه التناسب والاتصال بين سور القرآن ما ذكره فى عمله، كان وراء قوله: " وجميع هذه الوجوه التى استنبطتها من المناسبات بالنسبة للقرآن كنقطة من بحر "[١٧٢].

٤- ليست العلاقات بين نصين فى مدونة كبرى من حيث المعنى والمقصد ظاهرة دائماً . تظهر هذه العلاقات حينا، ولكنها خفية فى أحيان أخرى . يرتبط خفاء العلاقات بطول النص ومقصده فى كثير من الأحيان . وفى عمل السيوطى رأينا وجوه اتصال السورة بالأخرى ظاهرة، ولكنها تحتاج إلى تأمل وروية فى أحيان غير قليلة . عبر السيوطى عن هذه المسألة فى غير موضع من كتابه:

- عن سورة " إبراهيم " قال: وجه وضعها بعد سورة الرعد، زيادة على ما تقدم، **بعد إفكارى فيه برهة** "[١٧٣].

- وعن وجوه مناسبة " تبارك " لسورة " التحريم " قبلها قال: " ظهر لى **بعد الجهد**.."[١٧٤].

- وعن وجه اتصال " نوح " بسورة " المعارج " قبلها قال: " أكثر ما ظهر فى وجه اتصالها بما قبلها بعد **طول الفكر** أنه "[١٧٥].

- وعن وجه اتصال " الجن " بسورة " نوح " قبلها قال: " **قد فكرت مدة** فى وجه اتصالها بما قبلها "[١٧٦].

٥- للاستدلال دور مهم فى استنباط العلاقات الدلالية التى لم يصرح بها الخطاب . يمكن أن نضرب على ذلك مثلا نوع الاتصال بين سورة " نوح " و"المعارج " قبلها ؛ قال السيوطى: "أكثر ما ظهر فى وجه اتصالها بما قبلها بعد طول الفكر أنه سبحانه لما قال فى " سأل " (يعنى المعارج): " إنا لقادرون . على أن نبدل خيراً منهم " " ٤١ "، عقبه بقصة قوم نوح ، المشتملة على إبادتهم عن آخرهم، بحيث لم يبق منهم ديار، وبدل خيرا منهم، فوقع الاستدلال لما ختم به تبارك "[١٧٧] . وفى الاتصال بين " تبارك " و " التحريم " قبلها، يقول السيوطى: " ظهر لى بعد الجهد: أنه لما ذكر آخر التحريم امرأتى نوح ولوط الكافرتين، وامرأة فرعون المؤمنة، افتتحت هذه السورة بقوله :" الذى خلق الموت والحياة " " ٢ "، مرادا بهما الكفر والإيمان فى أحد الأقوال، للإشارة إلى أن الجميع بخلقه وقدرته، ولهذا كفرت امرأتا نوح ولوط، ولم ينفعهما اتصالهما بهذين النبيين الكريمين، وآمنت امرأة فرعون، ولم يضرها اتصالها بهذا الجبار العنيد، لما سبق فى كل من القضاء والقدر "[١٧٨].

من المقرر – فى علم لغة النص ونظرية تحليل الخطاب – أن خطاب اللغة الطبيعية – على عكس الخطاب الشكلى – ليس خطابا صريحا تماما explicit . يمكن أن تقع العلاقات بين الجمل والقضايا دون أن يعبر عنها . وهذه هى العلة فى أن البنية النظرية للنص ضرورية لبيان كيفية تفسير الخطابات بأنها مترابطة حتى وإن كانت معظم القضايا اللازمة لإنشاء الحبك تبقى

ضمنية implicit، على نحو القضايا المستلزمة عن قضايا أخرى قد عبر عنها فى الخطاب تعبيرا صريحا . هنا يكون للاستدلال دور[١٧٨]. وقد رأينا فى التوطئة كيف يمكن لنا أن نقوم بتركيب "الحلقات المفقودة " فى الخطاب بواسطة قوانين الاستدلال Rules of Inference.

٦- إذا كانت بنية النص الكبرى هى بنية المحتوى النصى الشاملة التى تؤثر على مقصده الرئيس، فإن بنية النصوص المكونة لنص أكبر ممتد ينبغى لها أن تكون- عبر علاقات المحتوى الكبرى فيها – ما يمكن تسميته بالبنية النصية العظمى . فى ضوء هذا يمكن أن نفهم كلام القدماء عما أسموه " المقصد الأعظم من القرآن " . مثال ذلك أن الإمام فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦ هـ) جعل" المقصد الأعظم من القرآن " هو تقرير أمور أربعة: الإلهيات، والمعاد، والنبوات، وإثبات القضاء والقدر[١٧٩].

٥- خلاصات وتعقيبات

كان النص الأدبى عند البلاغيين والنقاد، والنص القرآنى عند البلاغيين والعاملين فى حقل التفسير وعلوم القرآن، المادة النصية التى نهضت عليها تنظيرات القدماء وتبصراتهم فى حبك الكلام وإيقاع المناسبة بين أجزائه . ولاريب أن اتخاذ كل من النص القرآنى والنص الأدبى مركزا للعمل فى حبك النص مبرر برغبة فى أن تصدر تنظيراتهم عن نماذج لغوية عليا، تزود بالمثال المحتذى . وبدهى أن يكون الوقوف على النماذج الأدبية المعيبة مطلعا أو تخلصا أو خاتمة أو وصلا بين الأجزاء، قصدا إلى استهداف النقيض عند صناعة الكلام .

فضلا عن اصطلاح الحبك، استخدمت مفاهيم أخرى تؤدى إليه ؛ كالتناسب والالتحام والارتباط والتعلق والمجانسة والمؤاخاة ونحوها . فى ظل ذلك قدم القدماء طائفة من التصورات والمبادئ التى ربطت تمام حسن الكلام بحبكه وتناسب المعانى بين أجزائه . يمكن أن نجمل تلك التصورات والمبادئ فيما يلى :

١- مبدأ انتظام المعانى واتصال الكلام ودلالته على الاستمرارية المعنوية فى النص .

٢- مبدأ مجانسة الجزء للكل، وهو مارأيناه على نحو تطبيقى فى باب "الابتداء والتخلص والانتهاء " . ومن الدراسة التطبيقية، استمدت القوانين التى تحكم كل جزء بما بعده وبما قبله لغويا وموقفيا :

(أ) فالابتداء ذو علاقة موقفية بمقام الاتصال، ولغوية بالوحدات التى تليه: بيتا شعريا، أو جملة فى رسالة أو خطبة .

(ب) والتخلص على علاقة لغوية بما قبله وما يليه . ويشترط فيه التدرج .

(ج) والانتهاء قاعدة النص .

٣- اتخاذ فكرة التناصر أساسا لترتيب المبادئ إلى رتبها الثلاث المعروفة عند حازم .

٤- اتخاذ معيار المناسبة وفكرة التناصر منظورا لغويا إلى " بنية النص "، مما يعكس فهما للنص كلا دلاليا متفاعل الأجزاء .

٥- أنواع اقتران المعانى (أو جهات التعلق)، وهى عند حازم: اقتران التماثل، واقتران المناسبة، واقتران المطابقة أو المقابلة الخ .

٦- ربط مقاصد النظم بقوى فكرية مختلفة ؛ كالقوة على تصور صورة مثلى للقصيدة ، والقوة على تنظيم المعانى وتوزيعها بين الفصول، والقوة على ملاحظة وجوه التناسب بين تلك المعانى . وينبغى لما وصل إليه حازم فى مبحث " القوى الفكرية " أن يعد من الأسس الإجرائية فى تحليل النص وفهمه .

٧- قوانين الوصل بين الفصول، وتصنيف هذه الفصول - من خلال جهد ظاهر عند حازم فى استقراء النصوص - إلى ضروبها الأربعة .

٨- العلاقات الدلالية التى فطن إليها حازم. فضلا عن " وجوه التناسب " المعلنة فى عمل السيوطى أو التى يمكن أن تستنبط منه. وقد زودنا عمل السيوطى عن "تناسب السور" بمعطيات نظرية ستة مهمة، نود أن نبرز منها هنا ـ على وجه الخصوص ـ أمرين:

(أ) أهمية هذا العمل فى تجلية الاختلافات أو القواسم المشتركة بين طبيعة العلاقات الدلالية بين نصين أو أكثر فى مدونة نصية كبرى. من حيث ظهور العلاقات واختفائها. أو من حيث عدد العلاقات الأقل الذى يلزم وقوعه للربط المعنوى أو المضمونى فى الحالتين ؛ أو من حيث العلاقة الطردية بين طول النص وعدد العلاقات الكامنة ... الخ .

(ب) أهمية هذا العمل فى توكيد دور الاستدلال فى اكتشاف العلاقات الدلالية الخفية التى لم يصرح بها الخطاب .

فى ضوء ما سبق، يمكن وضع الأيدى على حقيقتين اثنتين على الأقل :

(أولاهما) أن القدماء قد فهموا النص وحدة كلية مترابطة الأجزاء، متجانسة الدلالات والمعانى والمضامين . ولايند عن ذلك إلا نظرتهم إلى القصيدة المركبة . وهو ما سنعقب عليه بعد قليل .

و(الأخرى) أن التصورات والمبادئ السابقة جميعا، وهى حصائد فكر المهتمين بصناعة الكلام والنصوص من اللغويين والبلاغيين، تكاد تشغل جميع المنظورات التى حددها ليفاندوسكى للحبك فى علم اللغة النصى :

ـ فالحبك أداة لغوية لفهم السبك فهما أعمق، نراه فى روايات الجاحظ عن بعض منتجى النصوص، وفى إشارت ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، وابن طباطبا(ت ٣٢٢هـ) والحسين بن وهب (ت ٣٣٧هـ) وأبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، وأسامة بن منقذ (ت ٥٣٠هـ) وضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٦هـ) عن: الكلام المضموم إلى لفقه، والكلام الآخذ بعضه برقاب بعض، وانتظام المعانى، وتشاكل المصراعين، وإنباء الموارد عن المصادر، والمشاكلة بين الألفاظ، وربط الحبك بالسبك، وذكر المعنى مع أخيه لامع أجنبى ... الخ .

ـ والحبك خاصة من خصائص الارتباط بين الأشياء والأوضاع وبين مراجعها، نراه فى وجوه التناسب التى اتسع بها السيوطى فى عمله عن تناسب السور، حتى خرجت عن العلاقات الدلالية المحددة إلى التناسب بين السورتين فى الارتباط بمرجعية واحدة ؛ كأن يكون الموضوع المتكلم عنه واحدا فى المطلع أو المقطع .

ـ والحبك خاصة من خصائص إطار الاتصال الاجتماعى، نراه فى اشتراط مناسبة المطالع للمقاصد، ومقامات الاتصال، وأحوال المخاطبين، وما يروق للممدوحين سماعه فى فصول المديح ؛ فلا يمدح الشاعر بما هو بالرثاء أجدر، وأن يرعى دور المخاطب الاجتماعى ؛ فلكل طبقة ما يشاكلها، فضلا عن رعايته موقف الاتصال الخارجى، فلا يتغزل إذا كان الكلام فى حادثة لايناسبها الغزل !.

ـ والحبك إجراء وحصيلة للتلقى الابتكارى البناء، نراه فى كلام حازم عن دور المتلقى فى الاستدلال على الشئ بما هو أعم منه، أو فى دوره عند السيوطى فى الاستدلال على العلاقات الدلالية التى لم يصرح بها الخطاب .

ليس القصد مما سبق تعبئة ما وصل إليه القدماء من تصورات ومبادئ فى قوالب جديدة من عمل النظرية اللغوية المعاصرة، وأن القدماء وصلوا إلى ما وصل إليه المحدثون، وانتهوا إلى ما انتهوا إليه، حتى لم تعد بنا حاجة إلى تلك النظريات اللسانية المحدثة . المضاهاة السابقة بين منظورات القدماء والمحدثين نوع استضاءة بمحددات المحدثين النظرية المحكمة، وقد كشفت عن إلمام التراث العربى فى مجال الحبك بطائفة من التبصرات الجوهرية والخطوط العريضة . غنى عن البيان أن المنظورات الأربعة التى حددها ليفاندوفسكى للحبك على النحو السابق قد رفدتها

اتجاهات لغوية حديثة عدة، مثل اللغويات الاجتماعية، ونظرية أفعال الكلام، ونظريات التلقى ونحوها . أما اجتهادات القدماء، فقد رفدتها نظرة شمولية ثاقبة فى صناعة الخطاب العربى، تجمع بين العلم والذوق . أقصد بالعلم هنا العلم اللغوى بمعناه العام (النحوى والدلالى والمقامى) الذى يلزم توصيف ظواهر كلامية ونصية مفردة، من حيث الصياغة ومن حيث كيفية الوصول إلى المؤثرات الاتصالية المثالية: ترتيب الأفكار، وتنظيم أجزاء الكلام...الخ .

أما الذوق، فقد لاحظناه فى مواطن كثيرة مما سبق، نحو خلع أوصاف الاستحسان والاسترذال على المطالع والتخلصات والخواتيم، ونحو ربط حازم وغيره بين القصيدة المركبة والنفوس الصحيحة الأذواق . ويمكن أن نضيف هنا تعليق أبى هلال على المناسبة المعنوية بالمطابقة فى قوله تعالى: " وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى " (النجم ٤٣ - ٤٥) وقوله " وللآخرة خير لك من الأولى ولسوف يعطيك ربك فترضى " (الضحى ٤ - ٥) بقوله: " فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات، والأنثى مع الذكر، والأولى مع الآخرة، والرضا مع العطية، فى نهاية الجودة وغاية حسن الموقع "[١٨٠]. مثل ذلك ما نراه فى السبك أيضا . أضرب مثالا على ذلك من مبحث " المنافرة بين الألفاظ فى السبك " . قال ابن الأثير: " أنشد بعض الأدباء بيتاً لدعبل (ت ٢٤٦ ه)، وهو :

شفيعك فاشكر فى الحوائج إنه يصونك من مكروهها وهو يخلق

فقلت له: عجز هذا البيت حسن، وأما صدره فقبيح: لأنه سبكه قلقاً نافراً، وتلك الفاء التى فى قوله: " شفيعك فاشكر " كأنها ركبة البعير، وهى فى زيادتها كزيادة الكرش! . فقال: لهذه الفاء فى كتاب الله أشباه، كقوله تعالى: " يأيها المدثر . قم فأنذر . وربك فكبر . وثيابك فطهر " (المدثر ١-٤) . فقلت له: بين هذه الفاء وتلك الفاء فرق ظاهر يدرك بالعلم أولا، وبالذوق ثانيا .

أما العلم: فإن الفاء فى " وربك فكبر وثيابك فطهر " وهى الفاء العاطفة، فإنها واردة بعد " قم فأنذر "، وهى مثل قولك " امش فأسرع " و" قل فأبلغ " . وليست الفاء التى فى " شفيعك فاشكر " كهذه الفاء ، لأن تلك زائدة، لا موضع لها. ولو جاءت فى السورة كما جاءت فى قول دعبل - وحاش لك من ذلك لابتدئ الكلام، فقيل: ربك فكبر، وثيابك فطهر . لكنها لما جاءت بعد " قم فأنذر " حسن ذكرها فيما يأتى بعدها من " وربك فكبر. وثيابك فطهر " .

وأما الذوق: فإنه ينبو عن الفاء الواردة فى قول دعبل، ويستثقلها، ولا يوجد ذلك فى الفاء الواردة فى السورة .

فلما سمع ما ذكرته أذعن بالتسليم "[١٨١].

وهناك فرق جوهرى فى المادة اللغوية المعتمدة للتحليل بين التراث العربى وعلم اللغة النصى . يلحظ المرء أن نماذج الدراسة النصية منذ عام ١٩٧٠ م، قد جعلت مركز اهتمامها التعريف بتوظيف النصوص فى سياقات الحياة اليومية . وقد تبع ذلك أن تكون مادة التحليل اللغوية نصوص المحادثات التى تمثل جانبا مهما من جوانب النشاطات الاجتماعية اليومية، وهى كما نعرف نصوص تبنى على التفاعل المباشر المطلق بين المشتركين فيها . أما مادة التحليل عند العرب، فقد كانت كما رأينا النصوص القرآنية والنصوص الأدبية . وغنى عن البيان أن النص القرآنى يقدم النموذج الأعلى للغة المسبوكة المحبوكة، وفى النصوص الأدبية يرى هؤلاء الباحثون العرب نماذجهم المنشودة . ومعلوم أن ظروفا وأسبابا تاريخية مرتبطة بالمقاصد الكبرى للتأليف والتصنيف فى العربية، قد جعلت ذلك أمرا طبيعيا . ولكننا نحسب أن لو كان قدر لطائفة من اللسانيين المحترفين أن يجعلوا الاستخدام اللغوى فى شكله التفاعلى المنطوق غير الأدبى مادة لتحليل الطرق التى يتحقق بها الحبك، لكانوا كما هو المظنون بهم قد قدموا مزيدا من التصورات والحقائق، على نحو ما رأينا عند لابوف و ودوسون مثلا، من ربط تحقق الحبك بالعلاقة بين أفعال الكلام الإنجازية .

من ناحية أخرى، فإن مقارنة ما انتهى إليه القدماء عن مشكل الحبك فى طراز القصيدة المركبة بما استقر فى علم اللغة النصى ونظرية تحليل الخطاب من مفاهيم مركزية، تؤكد أن الذين جعلوا النص الشعرى المركب موافقا للنفوس صحيحة الأذواق ؛ كابن طباطبا وحازم، قد غلبوا الذوق على العلم، وضربوا بمفاهيم جوهرية فى علم اللغة النصى ونظرية تحليل الخطاب عرض الحائط ؛ أعنى مفاهيم مثل " محور الخطاب Discourse Topic " و" عالم النص Textual World" و"بنية النص الكبرى Macro – Structure" .

فى القصيدة المركبة يصبح " محور الخطاب " " وعالم النص " و " بنية النص الكبرى " على مستوى الفصل الواحد من النص، لا النص الكامل . لكل فصل محوره أو موضوعه الذى تعتمد عليه علاقات الحبك بين الجمل وما تعبر عنه من قضايا . ولكل فصل عالمه النصى الذى يبنيه فى ذهن القارئ تناسق المفاهيم والعلاقات فى حيز معرفى Knowledge Spaceبعينه . وعالم النص أحد فروع الموقف : والموقف ـ كما نعرف ـ مرتبط بخطط أطراف الاتصال وغاياتهم . مع تباين المفاهيم والعلاقات سيفقد النص الشعرى المركب موقفيته الموحدة . وينسحب ذلك على بنيته الكبرى ؛ وذلك أن البنية الكبرى لا تقتصر على العلاقات بين القضايا المتجاورة، إنما هى بنية شمولية تلتقط عناصرها من مجموع قضايا النص المتآلفة. بناء على ذلك، يتعذر تحصيل بنية كبرى واحدة لنص شعرى مركب .

بيد أن المرء لايعدم قصائد مركبة من الشعر العباسى بخاصة، يفتح لها التأويل بابا على تآلف المحاور، ومكونات عالم نصى واحد، وبنية كبرى واحدة. ولكنها ليست مركبة من طراز: النسيب – المديح، الذى تفاجئ فيه النقلة من كلام عن الذات إلى كلام عن الآخر، ولكنها من طراز: النسيب – الفخر، الذى تؤلف بين غرضيه ذات الشاعر . أضرب مثالا على ذلك دالية البحترى (ت ٢٨٤ هـ) التى مطلعها :

سلام عليكم لا وفاء ولاعهد أما لكم من هجر أحبابكم بد ؟[١٨٢]

صنفت هذه الدالية شكليا على أنها فى وصف لقاء الشاعر بالذئب . وهذا يعنى مبدئيا غض الطرف عن فصل النسيب فيها، أو النظر إليه على أنه هامش على متن الوصف . ولكننا نرى أن القصيدة تتوزع بين هند التى غدرت به، وأهله الذين ظلموه، والحياة التى تجره إلى الصراع والمواجهة . ولم يكن مشهد الصراع بين الشاعر والذئب إلا وسيلة فنية للتدليل على أن ذلك الشاعر الذى كانت له الغلبة فى ذلك الصراع مع ذئب شرس، إنما هو أقوى من غدر هند وظلم أهله، وأقدر على أن يخوض فى ذلك المحيط الاجتماعى المتوثب كافة الصراعات والمواجهات حتى مع ذئاب أخرى من عالم الإنسان، فإن لم يقدر له الفوز أسلم أمره للقدر ! .

من أهم ما يدعم التأويل السابق اطراد جملة من المفاهيم التى تدور حول غدر هند والتى تجمع بين فصل النسيب وما بعده ؛ فالكلام فيما تلاه عن ظلم الأهل وقسوة الحياة . ولعل الفصل الأخير من النص والذى يبدأ بـ :

لقد حكمت فينا الليالى بجوهرها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

لعله لا يعدو أن يكون خاتمة مطولة بدت قاعدة الدالية، ووقعت مما قبلها جميعا موقع النتيجة من السبب .

بناء على ذلك، نرى النسيب فى مثل ذلك النص مختلفا عنه فى نصوص أخرى وقد تلاه مديح . ولعل عزوف البحترى عن التخلص فى موضع يحرص غيره عليه فيه مبرر هنا بما يشد الفصول بعضها إلى بعض من علاقات دلالية .

ومهما يكن من أمر، فقد وقف القدماء على توصيف طائفة من المبادئ العامة للممارسة اللغوية فى شكلها النصى من حيث خاصية الحبك، وعالجوا كثيرا من الإشكاليات عن بنية النص وعلاقات أجزائه من خلال جملة من القوانين العامة، على رغم أنهم لم يجروا فى تلك المعالجات على عرف ولم يعملوا فيها على شاكلة . وقد برهن ما انتهى إليه هؤلاء من تصورات ومبادئ عن الحبك على أن للنظرية اللغوية فى تحليل النص عند العرب امتدادات بعيدة فى مصادر التراث

اللسـانى البلاغى، وأن ذلك التراث ما زالت به إمكانيات مختلفة للتزويد بأصول مرضية لتطوير علم لغوى نصى عربى، وأنه ليس دارا خربة نسج عليها العنكبوت!.

الهوامش:

(1) Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology: Comparative Discourse**. Julius Groos Verlag, Heidelberg (1980), pp. 10 – 13.

(٢) ترجم الكتاب عمر أوكان، ونشرته دار أفريقيا الشرق ١٩٩٤ .

(٣) تمام حسان: **المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة**، مجلة فصول - سبتمبر(١٩٨٧م) ص٢٦.

(4) Halliday, M. A. K.: **Language as Social Semiotic**. Edward Arnold London (1993) p. 137

(5) Halliday, M. A. K. – Hasan, Ruqaiya: **Cohesion in English.** Longman, London – New York (1983) p. 25

(6) De Beaugrande, R. – A. / Dressler, W.U.: **Introduction to Text** – Linguistics, Longman. London – New York, (1983) p. 113.

(7)Brinker, Klaus: **Textbegriff in der heutigen Linguistik in: Studien zur Texttheorie und zur deutschen Grammeatik** . Duesseldorf (1973) SS.9-41, S. 13.

(8)Heinemann, W. – Viehweger, D.: **Textlinguistik, Eine Einfuehrung**. Max Niemeyer Verlag (1991) S. 49.

(9)Sowinski, Bernhard: **Textlinguistik,** Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart – Berlin – Koeln – Mainz (1983) S. 83.

(10)Lewandowski, Theodor: **Linguistisches Woerterbuch**, Quelle u. Meyer, 6 Auflage. Heidelberg. Wiesbaden (1994) S. 546

(11)Lewandowski , op. cit, SS. 546- 47

(١٢) دوبوجراند، روبرت: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة د. تمام حسان . عالم الكتب ـ القاهرة(١٩٩٨) ط ١ ص ١٠٣.

(13)Van Dijk, Teun, A.: **Text and Context,** Longman – London– New York (1980) p. 95

(14)**Text and Context,** op. cit, p. H 93.

(15)**Text and Context,** ibid, p. 94

(16)Grabe, William: **Written Discourse Analysis**: Kaplan R. B. (ed.) Annual / Review of Applied Linguistics 5: 101 – 123.

(17)**Text and Context,** op. cit, p. 95 .

(18)Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication**. Oxford Uni. Press (1994) p. 44

(19)**Teaching Language**, op. cit. pp. 27 – 28

(20)**Teaching Language**, op. cit. pp. 28 – 29

(21)Brown, Gillian – Yule, George: **Discourse Analysis**, Cambridge Uni.-Press (1984) p. 226

(٢٢) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى– القاهرة ط ٥ (١٤٠٥هـ– ١٩٨٥ م) ٢٠٦/١

(٢٣) ابن قتيبة (أبو محمد الدينورى): **الشعر والشعراء**، بيروت (١٩٦٤م)١/٢٥،٢٦

(٢٤) ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن احمد): **عيار الشعر**، تحقيق دكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، د. ت . ، ص ٢٠٩.

(٢٥) **عيار الشعر** ص ٢٠٩ـ ٢١٠

(٢٦) **عيار الشعر** ص ٢١٢

(٢٧) العسكرى (أبو هلال الحسن ين عبد الله بن سهل): **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١ (١٣٧١هـ– ١٩٥٢م) ص ١٤١-١٤٢. والعرية: مأوى الأسد والضبع وغيرهما . الخرق: الأرض البعيدة والفلاة الواسعة . الوجناء: الناقة الشديدة. والحرف من الإبل: النجيبة الماضية .

(٢٨) **كتاب الصناعتين** ص ١٤١

(٢٩) المرجع السابق ص ١٤١

(٣٠) **كتاب الصناعتين** ص ١٤٣

(٣١) ابن وهب (أبو الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب): **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط ١ (١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧م) ص ١٦٣.
(٣٢) المرجع السابق ص ١٦٤.
(٣٣) ابن رشيق (ابو على الحسن): **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط ٤ (١٩٧٢م) ٢٥٨/١.
(٣٤) ابن منقذ (أسامة): البديع فى نقد الشعر، تحقيق د. احمد بدوى ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى -وزارة الثقافة والإرشاد القومى د.ت ص ١٦٣.
(٣٥) عيار الشعر، مرجع سابق ص ٢٠٣
(٣٦) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوى طيانة - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة د.ت ١٤٥/٣. والشنب برد وعذوبة فى الأسنان . واللعس سواد مستحسن فى الشفة.
(٣٧) المرجع السابق ١٥٤/٣.
(٣٨) المرجع نفسه ١٥٥/٣، وانظر نماذج أخرى من عدم المؤاخاة بين المعانى فى شعر أبى نواس ١٥٥/٣ - ١٥٦.
(٣٩) المثل السائر ١٦٥/٣ - ١٦٦
(٤٠) المرجع السابق ١٦٥/٣
(٤١) راجع: جميل عبد المجيد (دكتور): البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨م) ص ١٤٣ وما بعدها.
(٤٢) الصناعتين ص ٤٠٥.
(٤٣) كتاب الصناعتين ص ٤١٦
(٤٤) الآمدى (الحسن بن بشر يحيى): الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية - بيروت د.ت ص ٣٨١.
(٤٥) المرجع السابق ص ٤٠٨
(٤٦) المثل السائر ٤١٤/٢
(٤٧) ابن خلدون: المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس (١٩٨٤م) ٢٣٩/٢
(٤٨) المرجع السابق ٢ / ٢٣٩
البيان والتبيين ١/ ١١٥ ـ ١١٦
(٥٠) المرجع السابق ١ /١١٢
(٥١) المرجع نفسه ١ / ٧٥
(٥٢) العمدة ١ / ٢١٨
(٥٣) البيان والتبيين ١ / ١١٣
(٥٤) العمدة ٢٢٢/١
(٥٥) الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبى وخصومه . تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ د. ت ص ١٥٥ ـ ١٥٩
(٥٦) المثل السائر ٩٩/٣
(٥٧) العمدة ٢٢٣/١
(٥٨) عيار الشعر ص ٩
(٥٩) المثل السائر ٩٦/٣ - ٩٧
(٦٠) العمدة ٢١٦/١
(٦١) المثل السائر ٩٦/٣
(٦٢) الكلاعى (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور): إحكام صنعة الكلام. حققه وقدم له د.محمد رضوان الداية. عالم الكتب، ط ٢(١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م) ص ٦٧
(٦٣) المرجع السابق ص ٧٥
(٦٤) المرجع نفسه ص ٧٦
(٦٥) المثل السائر ٣ / ١٠٩
(٦٦) إحكام صنعة الكلام ص ٧٦
(٦٧) العمدة ١ / ٢٣٦
(٦٨) البيان والتبيين ١ / ١٠٦

(٦٩) ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، نشره وعلق عليه أغناطيوس كراتشقوفكسى . دار المسيرة ـ بيروت ـ ط ٣ (١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م) ص ٦٠ ـ ٦٢
(٧٠) ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوى): الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت، د . ت ٣ / ٣٦٥
(٧١)إحكام صنعة الكلام ص ٧٨ ـ ٧٩
(٧٢) البيان والتبيين ١ / ٢٠٦
(٧٣) راجع : العمدة ١/ ٢٣٩
(٧٤) عيار الشعر ص ١٨٧
(٧٥) الصناعتين ص ٤٥٣ ـ ٤٥٤
(٧٦) عيار الشعر ص ٩
(٧٧) المرجع السابق ص ٢١٣
(٧٨) ما لاحظه ابن رشيق من خروج أبى تمام فى قصيدة له وسط النسيب إلى مدح، ثم عودته إلى ما كان فيه من النسيب، ثم رجوعه إلى المدح، بنوع من الخروج يسميه بالإلمام، لم يكن من مذاهب العرب المشهورة: (راجع: العمدة ١ / ٢٣٨ ـ ٢٣٩) .
(٧٩) محمد خطابى: لسانيات النص، المركز الثقافى العربى . بيروت/الدار البيضاء . ط ١ (١٩٩١م) ص١٤٥
(٨٠) المعرى (أبو العلاء): شرح ديوان أبى الطيب المتنبى المعروف بـ " معجز أحمد " . تحقيق ودراسة دكتور عبد المجيد دياب . دار المعارف . ط ٢ (١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٢ م) ١/٦١ ـ ٦٢ وقوله : وألا من الفعل وأل يئل إذا نجا .
(٨١) العمدة ١ / ٢٣٥
(٨٢) شرح ديوان أبى الطيب ١/ ٦٢
(٨٣) الوساطة ص ١٥٤ ـ ١٥٥ والبيت بشرح ديوان أبى الطيب ٢ / ٢٩٥
(٨٤) كتاب الصناعتين ص ٤٤٣
(٨٥) العمدة ١ / ٢٣٩
(٨٦) العمدة ١ /٢٣٩
(٨٧) المرجع السابق ١ /٢٣٩
(٨٨) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم . دار المعارف ط ٥ (١٩٩٠) ص ٢٦ . وفيه: كأن سباعا .
(٨٩) القرطاجنى (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية ـ تونس (١٩٦٦) ص ١٢ ـ ١٣ .
(٩٠) المرجع السابق ص ١٤
(٩١) منهاج البلغاء ص ١٥.
(٩٢) المرجع السابق ص ١٥.
(٩٣) المرجع نفسه ص ٤٣
(٩٤) انظر فى تفصيل أنواع الكفاءة الثلاثة:
محمد العبد (د.): الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربى – القاهرة (١٤١٩هـ – ١٩٩٩م) ص ٦ وما بعدها.
(٩٥) انظر مثلا: كتاب الصناعتين ص ١٣٣ وما بعدها وص ١٥٤ وما بعدها، والعمدة ١/١٩٦–١٩٩.
(٩٦) منهاج البلغاء ص ٣٠٩.
(٩٧) المرجع السابق ص ٣١٠.
(٩٨) العمدة ١/١٩٩
(٩٩) المنهاج ص ٢٠٦
(١٠٠) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ٢/٤٨١ وفيه "ترى" فى البيت الثانى مقابل "رأت.
(١٠١) المنهاج ص ٣١٠ – ٣١١
(١٠٢) المرجع السابق ص ٣١٦
(١٠٣) المرجع نفسه ص ٣١٦
(١٠٤) المنهاج ص ٣١٩
(١٠٥) المرجع نفسه ص ٣١٩
(١٠٦) المنهاج ص ٣٠٤ – ٣٠٥
(١٠٧) المرجع نفسه ص ٣٠٥
(١٠٨) المنهاج ص ٣٢١
(١٠٩) المرحع السابق ص ٣٢١

(١١٠) المرجع نفسه ص ٣٢١
(١١١) المنهاج ص ٢٨٥ ، وانظر: شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ٧٩/٣ وفيه: فلا هجمت بها إلا على ظفر.
(١١٢) العمدة ٢٤١/١ .
(١١٣) المنهاج ص ٢٨٥
(١١٤) المنهاج ص ٢٨٥
(١١٥) المرجع السابق ص ٢٨٧ وما بعدها .
(١١٦) المنهاج ص ٢٨٨
(١١٧) المنهاج ص ٢٨٨
(١١٨) المرجع السابق ص ٢٨٩
(١١٩) المرجع نفسه ص ٢٨٨
(١٢٠) المرجع نفسه ص ٢٨٨
(١٢١) ويرى حازم أنه إذا تأتى أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معانى الفصل والذى له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس . لكنه يلحظ أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل. فإذا كان من الشعراء من يردف الأقوال الشعرية بالأقوال الخطابية، فالأحسن له- فى رأى حازم- أن يفتتح الفصل بأشرف معانى المحاكاة ويختمه بأشرف معانى الإقناع، وهو مذهب أبى الطيب فى كثير من شعره (المنهاج ص ٢٨٩) .
(١٢٢) المنهاج ص ٢٨٩- ٢٩٠
(١٢٣) المرجع السابق ص ٢٩٠
(١٢٤) المنهاج ص ٢٩٠
(١٢٥) المنهاج ص ٢٩٠
(١٢٦) المرجع السابق ٢٩١
(١٢٧) المرجع نفسه ٢٩١
(١٢٨) المرجع نفسه ٢٩١
(١٢٩) المنهاج ص ٢٩١
(١٣٠) المرجع السابق ص ٢٩٥
(١٣١) المرجع نفسه ص ٢٩٥
(١٣٢) المنهاج ص ٢٩٥
(١٣٣) المرجع السابق ص ٢٩٣
(١٣٤) المرجع نفسه ص ٢٩٣
(١٣٥) المرجع نفسه ص ٢٩٣
(١٣٦) المنهاج ص ٢٩٦
(١٣٧) المرجع نفسه ص ٣٠٢
(١٣٨) المرجع نفسه ص ٢٩٦
(١٣٩) المرجع نفسه ص ٢٩٧
(١٤٠) المنهاج ص ٢٩٧
(١٤١) المرجع نفسه ص ٢٩٧- ٢٩٨
(١٤٢) المرجع نفسه ص ٣٠٠
(١٤٣) انظر: السيوطى (جلال الدين): تناسق الدرر فى تناسب السور . دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية . بيروت . ط ١ (١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م) ص ٥٤ .
(١٤٤) تناسق الدرر ص ٦٠، وقارن ١٤٦ .
(١٤٥) المرجع السابق ص٦٥
(١٤٦) المرجع نفسه ص٧٤
(١٤٧) المرجع نفسه ص١٣٢
(١٤٨) المرجع نفسه ص ١٣٢
(١٤٩) تناسق الدرر ص ٦٥ ، وراجع تفصيل ذلك فى المرجع نفسه ص ٦٥ ٧٠.
(١٥٠) تناسق الدرر ص ٧٠، وانظر المواضع الأخرى ص ٧١- ٧٣.
(١٥١) المرجع نفسه ص ٧٤ .
(١٥٢) تناسق الدرر ص ٨٢
(١٥٣) المرجع السابق ص٨٣
(١٥٤) الرجع نفسه ص ٧٦-٧٧

(١٥٥) المرجع نفسه ص ٧٦
(١٥٦) المرجع نفسه ص ٩٥
(١٥٧) المرجع نفسه ص ٩٩
(١٥٨) المرجع نفسه ص ١٤٤ – ١٤٥
(١٥٩) تناسق الدرر ص ١٤٣ – ١٤٤
(١٦٠) المرجع السابق ١٣٧ – ١٣٨
(١٦١) تناسق الدرر ص ١٣٦
(١٦٢) المرجع السابق ص ١٤١
(١٦٣) المرجع نفسه ص١٢٢
(١٦٤) المرجع نفسه ص ١٢٨
(١٦٥) المرجع نفسه ص١٠٧
(١٦٦) تناسق الدرر ص ١٣٨
(١٦٧) المرجع السابق ص ١٤٢
(١٦٨) لسانيات النص ص ١٩٨ – ٢٠٤
(١٦٩) تناسق الدرر ص ٦٥ – ٧٠ .
(١٧٠) ومثال ذلك أن الأول عنده في سورة المائدة يمتد حتى الآية ١٧ ؛ وهي قوله تعالى: " لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم ": السيوطي (جلال الدين): مراصد المطالع في تناسب المقاطع والمطالع . تحقيق د. محمد يوسف الشربجي. مجلة (الأحمدية) – دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث – دبي– العدد الرابع (جمادى الأولى ١٤٢٠ هـ / أغسطس ١٩٩٩م) ص ص ٧٣ ١١٢ ص ٩٢.
(١٧١) مراصد المطالع ص ٩٣.
(١٧٢) تناسق الدرر ص ٨٧ .
(١٧٣) المرجع السابق ص ٩٦ .
(١٧٤) المرجع السابق ص ١٢٧ .
(١٧٥) المرجع نفسه ص ١٢٩.
(١٧٦) المرجع نفسه ص ١٢٩.
(١٧٧) تناسق الدرر ص ١٢٧.
(١٧٨) راجع :
Text and Context , ibid , p . 94
(١٧٩) تناسق الدرر ص ٦١ – ٦٢
(١٨٠) كتاب الصناعتين ص ٤٤٩
(١٨١) المثل السائر ١/٣١٧-٣١٨.
(١٨٢) الدالية في :ديوان البحتري . تحقيق حسن كامل الصيرفي . دار المعارف (١٩٦٣) ٢ / ٧٤٠ ٧٤٥

المراجـع :

١- المراجع العربية :
- الآمدي (الحسين بن بشر بن يحيى) :
- الـموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية– بيروت، د . ت .
- ابن الأثير (ضياء الدين) :
- المثل السائر، قدمه وعلق عليه د .أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهـرة،د. ت .
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) :
- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.
- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) :
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ ، د . ت.
- حسان (تمام) :
- المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة . مجلة : فصول – سبتمبر (١٩٨٧) .
- ابن حمزة (يحيى بن حمزة العلوي) :
- كتاب الطراز ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د .ت .

- خطابى (محمد) :
- لسانيات النص، المركز الثقافى العربى، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٩١.
- ابن خلدون (عبد الرحمن) :
- المقدمة ، الدار التونسية للنشر ، تونس، ١٩٨٤.
- دو بوجراند (روبرت) :
- النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان . عالم الكتب ، القاهرة،١٩٩٨.
- ابن رشيق (أبو على الحسن) :
- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجبل، بـيروت، ط ٤ ، ١٩٧٢م.
- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد) :
- عيار الشعر ، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة ، د. ت .
- العبد (محمد) :
- الكفاية اللغوية والكفاية الاتصالية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- عبد المجيد (جميل) :
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨.
- العسكرى (أبو هلال) :
- كتاب الصناعتين ، تحقيق: على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١هـ ١٩٥٢م.
- ابن قتيبة (أبو محمد الدينورى) :
- الشعر والشعراء ، بيروت ، ١٩٦٤م.
- القرطاجنى (حازم) :
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية ، تونس، ١٩٦٦م.
- امرؤ القيس :
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق: محمد أبى الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٩٠م.
- الكلاعى (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور) :
- إحكام صنعة الكلام، حققه وقدم له: د. م محمد رضوان الداية، عالم الكتب ، ط٢، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥م.
- ابن المعتز (عبد الله) :
- كتاب البديع، نشره وعلق عليه: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- المعرى (أبو العلاء) :
- شرح ديوان أبى الطيب المتنبى المعروف بـ " معجز أحمد "، تحقيق ودراسة: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ ١٩٩٢م .
- ابن منقذ (أسامة) :
- البديع فى نقد الشعر ، تحقيق: د. أحمد بدوى ود. حامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، د.ت.
- ابن وهب (أبو الحسن إسحق بن إبراهيم) :
- البرهان فى وجوه البيان، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثى، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ١٩٦٧م.

٢- المراجع الأجنبية:

- Brinker, Klaus: Textbegriff in der heutigen Linguistik. In: - **Studien zurTexttheorie und zur deutschen Grammatik**. Duesseldorf (1973).
- Brown, Gillian – Yule, George: **Discourse Analysis**. Cambridge Uni. Press (1984).
- De Beaugrande, R. – Dressler, W.: **Introduction to Text** – Linguistics Longman – London – New York. (1983).
- Grabe, William: **Written Discourse Analysis**: Kaplan R. B. (ed.) Annual Review of Applied Linguistics 5: 101 – 123.
- Halliday, M. A. K.: **Language as Social Semiotic**. Edward Arnold London (1993).
- Halliday, M. A. K. – Hasan, R.: **Cohesion in English**. Longman. London – New York (1983).

- Hartmann, R. R. K.: **Contrastive Textology**: Comparative Discourse. Julius Groos Verlag. Heidelberg (1980).
- Heinemann, W. – Viehweger, D.: **Textlinguistik.** Eine Einfuehrung · Max Niemeyer Verlag (1991).
- Lewandowski, T.: **Linguistisches Woerterbuch.** 2. Quelle u.Meyer. 6 Auflage – Heidelberg, Wiesbaden (1994).
- Sowinski, B.: **Textlinguistik**. Verlag W. Kohlhammer – Stuttgart – Berlin – Koeln – Mainz (1983).
- Van Dijk, T.: **Text and Context**.Longman – London – New York, (1980).
- Widdowson, H. G.: **Teaching Language as Communication**. Oxford Uni. Press (1984).

ظاهريات التأويل:
قراءة فى دلالات المعنى عند بول ريكور

محمد هاشم عبد الله

إن العاجز عن تأويل ماضيه، عاجز أيضا عن تحقيق رغبته فى التحرر".. بول ريكور

أولا: تمهيد...

تمتاز مسيرة الفيلسوف الفرنسى المعاصر بول ريكور Paul Ricoeur (مولود سنة ١٩١٣م). بقدرتها على استيعاب إنجازات الفلسفة المعاصرة فى ميدان "التأويل" وتطويعها لإدراك الأعماق البعيدة لآلياته المختلفة، فقد استوعب صاحب المسيرة إنجازات الفينومنولوجيا، والبنيوية، والفرودية، وغيرها، واستفاد منها، إلا أنه لم ينقد إلى أى منها انقيادا أعمى، بل كشف عن أوجه قصورها فى إضاءة حقل الهرمنيوطيقا إضاءة كاملة. والواقع أن نقطة البدء التى اتخذ منها ريكور منطلقا له نحو إقامة مشروعه الفلسفى تمثلت فى: "الأنا أفكر" باعتبار أنه هو هو: "الأنا موجود". ومن أجل هذا عارض كل التأويلات التى استهدفت رد اللغة إلى شىء آخر غير حقيقة "الكوجيتو"، فعارض على سبيل المثال "الفلسفة البنيوية" لأنها اهتمت فقط بالتنظيم الشكلى والسياقى للأساطير ولم تهتم ببيان غرض المعنى وثرائه، ولهذا فإنها تنجح - فى رأيه - كلما كان هناك تنظيم أكبر ومعان أقل. كذلك عارض ريكور معنى "التأويل" عند فرويد، وذلك فى كتاب كامل أفرده لهذا الموضوع، وفيه بين كيف اهتم "فرويد" بكوجيتو مزيف "أطلق عليه اسم" النرجسية"، ومن ذلك انتهى ريكور إلى أن إذابة "الكوجيتو الزائف" يجب أن يتم قدما - وفى الوقت نفسه - مع شرح "الأنا الحقيقية". والفيلسوف فى رأيه - هو الذى يقدم المعنى، وهذا المعنى لا يمكن التوصل إليه إلا فى آن واحد مع إذابة السراب.

ثانيا: مفهوم التأويل

يذهب ريكور إلى أن مفهوم الهرمنيوطيقا " نشأ فى بداية الأمر فى إطار النصوص "الدينية" ومن بعدها النصوص " الدنيوية"، وهذا ما شكل - فى الواقع - الهرمنيوطيقا بوصفها: " علم قواعد التأويل".

ويحمل النص - فى رأيه - معانى مختلفة " للمؤول" الذى لا تواجهه إشكالية المعانى المتعددة إلا عندما يأخذ الكل بنظر الاعتبار حيث تتبين أحداث، وشخصيات، ومؤسسات، وحقائق طبيعية، أو تاريخية تتشكل كنسق كلى: أى كمجموعة دلالية كلية، وهذا هو الذى يسمح بتحويل المعنى من "التاريخى" إلى "الروحى". ففى "تعدد المعنى" فى التراث الوسيط" تتبين المستويات الأربعة من معانى الكتاب المقدس عبر وحدات نصية عريضة(*). لكن إشكالية "المعنى المتعدد" لم تعد اليوم إشكالية التأويل بمعناه "الدينى"، أو حتى بمعناه "الدنيوى" فقط، وإنما هى فى ذاتها إشكالية ذات طابع يمس فروعا علمية متعددة، وذلك بحكم كونها ظاهرة دلالية تمكن تعبيرا ما - ذا أبعاد مختلفة - من أن "يقول شيئا"، "ويعنى شيئا آخر" فى آن، وبغير أن تتعطل الدلالة الأولى، وهى الوظيفة "الأليجورية" للغة بالمعنى الحرفى للكلمة "ألليجورى Allègorie _ قول شىء عبر قول شىء مغاير(**)". ومن هنا رأى - ريكور - أن تأويل الرسالة لا يتحقق إلا مع النص ككل، كما أن التحليل العلمى (البنيوى) لا يتحقق إلا مع وحدات النص، أى مع جزئياته. وهنا تكمن الإشكالية: "فالتأويل" و "التحليل" - كما يعرفهما ريكور - لا يتلاحمان

(*) يشير ريكور هنا إلى المستويات الأربعة من المعنى التى بلورها القديس توما الإكوينى، والتى تبناها دانتى فيما بعد فى نقده الأدبى وهى: ١- المعنى الحرفى أو التاريخى. ٢- المعنى الرمزى أو الألليجورى Allègorie ٣- المعنى الأخلاقى. ٤- المعنى الصوفى.

(**) تجمع كلمة ألليجورى Allègorie بين Allos : مغاير، و Agoreuein : يتكلم.

لأنهما يعملان على مستويين مختلفتين. "ففى طريقة "التحليل" تنكشف عناصر الدلالة قبل أن تكون لها علاقة بما يقال. وفى طريقة "التأويل" التى تعتمد على "التركيب" أو "التأليف" Synthèse ـ تنكشف "وظيفة الدلالة" التى هى "البلاغ" وفى آخر الأمر "الكشف" [٢]. ويشير ريكور فى هذا الصدد إلى أنه "لا توجد نظرية عامة أو قانون واحد للتأويل، بل توجد نظريات متعددة ومتصارعة" [٣]. فالتأويل الفينومنولوجى ـ فى بعده الوجودى ـ فى صراع مع التأويل الفرويدى، والبنيوى، والماركسى، والنيتشوى.. وهكذا.

والواقع أن دلالات التأويل عند ريكور قد اختلفت باختلاف توجهاته الفكرية، فنجده فى بداية اهتمامه "بالرمزية" يشير إليه باعتباره "علم قواعد فك الشفرات" [٤] الخاصة بلغة الرموز الدينية، ونجده فى فترة اهتمامه بالبنيوية، والفرويدية يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات، أما فى الفترة الأخيرة التى اهتم فيها فقط "بتأويل النصوص"، فنجده يعلن عن أن نوع التأويل الذى يدعمه ويرعاه "يبدأ من معرفة المعنى الموضوعى للنص المستخلص بجلاء من القصد الذاتى للمؤلف. وهذا المعنى الموضوعى ليس شيئا مختفيا فى النص، ولكنه شفرة موجهة إلى القارىء. فالتأويل عبارة عن نوع من "الطاعة" لما يطبعه فينا النص، وما يوحى به إلينا. ولهذا فإن مفهوم "الدائرة التأويلية" لايتجاوز حدود هذا التحول فى نطاق التأويل. إنه علاقة "بين ـ ذاتية" Inter- Subjectivité، تربط "ذاتية المؤلف" "بذاتية القارىء". أو بمعنى أصح: "خطاب النص" "بخطاب التأويل" ربطا جدليا يحيل كل منهما إلى الآخر، وأفقه الخاص به، وذلك على نحو ما ذهب "جادامر" Gadamer الذى وجه مسار تفكيرى ـ هكذا يقول ريكور ـ "بأن جعلنى أحل السؤال: ماذا يعنى تأويل النص؟ محل السؤال الذى كنت أطرحه دوما فى أعمالى السابقة. وأحاول الإجابة عليه فى كل واحد منها تقريبا وأعنى به: ماذا يعنى تأويل اللغة الرمزية؟ ولقد كان "للبنيوية" فضل كبير لا شك فيه ولا أنكره فى توجيه هذا المسار. وذلك بحكم معايشتى الطويلة لها وحوارى المستمر مع أبرز ممثليها. والواقع أن هذا التحول الذى تم داخل الهرمينوطيقا والذى بموجبه انتقلت من كونها مجرد اتجاه "رومانطيقى" يعتمد بالدرجة الأولى على "المزاجية" فى معالجة مشكلات التأويل، إلى كونها اتجاها أكثر "موضوعية" وانضباطا فى الممارسة والتعبير. إنما يعد ـ فى الحقيقة ـ بمثابة المحصلة والثمرة لهذه الرحلة الطويلة مع البنيوية" [٥]. ويقترب "حسن حنفى" ـ فى الواقع ـ من هذا المعنى الأخير للتأويل عند ريكور باعتباره علم قواعد تفسير النصوص وتأويلها فيرى أن "فهم النص" يتضمن تفسيره وتأويله، و"الفهم" ـ من وجهة نظره ـ "مباشر بغير ما حاجة إلى "تفسير" أو "تأويل". فإذا استعصى "الفهم البدهى" المباشر، نشأت الحاجة إلى " التفسير" أى إلى فهم من "الدرجة الثانية" اعتمادًا على منطق اللغة، أو توجه النص (السياق)، أو ضرورة الموقف، أو روح العصر. فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة، وقوى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر، ظهرت الحاجة إلى "التأويل" باعتباره إخراجا من معناه "الحقيقى" إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما "الشرح"، فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم، والتفسير، والتأويل. الشرح هو العلاقة بين "القراءة"، و"النص"، بين "الذات"، و"الموضوع" باعتبارها موقفا معرفيا شاملا" [٦]. ولعلنا نلاحظ هنا أن "حنفى" لا يوحِّد بين "التفسير" و"التأويل" كما فعل ريكور، وفلاسفة الهرمينوطيقا فى الغرب، وإنما هو يقترب فى تناوله لهما من روح الحضارة العربية الإسلامية التى فرقت بين دلالتيهما على أساس أن "التفسير" يعنى قصد الموضوع عبر توسط اللغة. أما "التأويل" فلا يحتاج إلى مثل ذلك التوسط.

من خلال العرض السابق لتطور "رؤية ريكور" لمفهوم التأويل (القائم على تدخل الذات) نستطيع أن نرصد تطور هذه الرؤية ونحللها، بدءا من نظرته إليها فى إطارى "فينومنولوجيا الدين" و"أنطولوجيا الفهم"، ومرورا بنظرته فى إطارى "سيمانطيقا اللغة"، و"التأمل الفلسفى". ثم انتهاء بنظرته إليه فى إطار "السرد الزمنى". وقبل أن نفصل القول فى هذه الأطر، نود أن نشير إلى أن ريكور لم يهتم بتنظير "التأويل" فى خطوات واضحة وآليات محددة كما فعل "شلير ماخر"، و"دلتاى"، و"جادامر" و"حسن حنفى". وإنما اندفع إلى ممارسته بشكل عملى. فأعطى من خلاله، وفى ضوئه، قراءة شمولية لأهم تيارات الفلسفة المعاصرة، فقام بتأويل خطاباتها الفلسفية،

ومن ثم كتب "تناصا" ، Inter - Textualité على نصوصها الأصلية(*)، وجاء "التناص" تأويليا، ومن هنا يمكن القول بأن "ريكور" استخدم المفاهيم، والإبستيمات الخاصة بتلك المذاهب؛ كمراجع تأويلية لبعضها البعض.

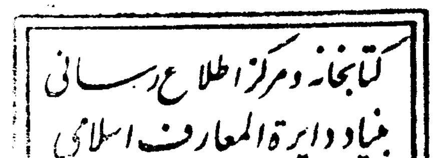
١ـ التأويل وفينومنولوجيا الدين

يرى ريكور أن "فينومنولوجيا الدين" تتعلق ـ بوجه عام "بالمقدس" Sacré. وبالإيمان به. والإيمان المقصود هنا ـ كما يقول ريكور ـ الإيمان المتشبع "بالنقد"، أو هو الإيمان الذى يأتى بعد ممارسة النقد. "ويمكن أن نبحث عنه داخل سلسلة المواقف والقرارات الفلسفية التى تحرك بشكل خفى فينومنولوجيا الأديان، والتى تتستر خلف حيادها الظاهر. إنه إيمان ناضج وعاقل ما دام قائما على "التأويل". ولكنه يظل (رغم نضجه وتعقله) مجرد إيمان لأنه يبحث بواسطة التأويل عن سذاجة فطرية من نوع ثان. وبواسطة هذا الإيمان أصبحت الفينومنولوجيا أداة للإنصات للمعنى وتأمله بعمق، وبعثه من جديد. إن مبدأه الأساسى هو: يجب أن نؤمن لكى نفهم، ويجب أن نفهم لكى نؤمن؛ وهو مبدأ يقوم على حلقة هرمنوطيقية بين الإيمان والفهم"(٧)؛ وفى هذا الصدد يرى ريكور أنه يمكن تحديد أول أثر لهذا الإيمان بالمعانى العميقة التى بها الكلام، "فى الاهتمام القلق بموضوع الدراسة، وهو نفسه الاهتمام المميز لكل تحليل فينومنولوجى، ويظهر "الاهتمام" عبر مميزات الإرادة المحايدة فى وصف الموضوع لا اختزاله (إلى قوانين محدودة وغير ملاحظة ظاهريا). إننا نختزل الموضوع بتفسيره بواسطة إبراز الأسباب (السيكولوجية والاجتماعية.. إلخ)، والتكون (الفردى والتاريخى.. إلخ) إضافة إلى الوظيفة (الانفعالية والأيدولوجية.. إلخ)، ولكننا نصف ذلك الموضوع بإظهارنا الفعل الإدراكى القصدى " Noése " الذى بموجبه تتوجه الذات نحو موضوع إدراكها " Noème". الذى يختفى داخل كل من الطقوس الاحتفالية والأسطورة والعقيدة الدينية. وهكذا تكون مهمة التأويل عند دراسة "رمزية الطاهر والمدنس" أى "رمزية الشر" التى أشرنا إليها سابقا؛ هى فهم المعانى خفية الدلالة داخل تلك الرمزية، ونوعية "المقدس" المقصود فيها، ومدى الفرق المتضمن داخل تلك الماثلة بين "الوصمة" (أو النقيصة) و"الدنس"؛ الذى يصيب "الجسد" و"فقدان الكمال والطهارة" الوجوديين.

والواقع أن الاهتمام القلق بموضوع الدراسة يتجلى ـ فى هذا المثال ـ فى الانقياد لحركة المعنى التى تنطلق من الدلالة الحرفية. (وهى الوصمة، والدنس الفزيائى)، وتقصد امتلاك شىء داخل دائرة المقدس. ويمكن أن نقول ـ بوجه عام ـ إن موضوع فينومنولوجيا الدين هو ذلك الشىء المقصود داخل الطقس الدينى، والكلام الأسطورى، والعقيدة أو الإحساس الصوفى. وتكمن مهمة تلك الفينومنولوجيا فى استكشاف ذلك "الموضوع"، واستخلاصه من داخل قصديات السلوك المتنوعة، ومن داخل "الخطاب"، ومن داخل "الانفعال" (الدينى والصوفى). ويمكن أن نطلق على هذا الموضوع اسم "المقدس" دون تضمينه أى حكم مسبق، سواء أكان هذا المقدس هو المقدس الهائل أو الأكبر "Le Tremendum - Numinosum " الذى قال به "رودلف أوطو" أو "الجبار" Le Puissant كما قال به فان درلييوف van - der - Leeww أو الزمان الكونى الكبير Le Temps Fondamental كما قال به "ميرسيا إلياد". بهذا المعنى العام، وبهدف إبراز الاهتمام القلق بالموضوع القصدى؛ نقول إن كل دراسة فينومنولوجية هى أساسا "فينومنولوجيا للمقدس" (٨). ولكن هل يمكن لمثل هذه الفينومنولوجيا أن تبقى مجرد وصف "محايد" محكوم بمبدأ تعليق (Epoché) فينومنولوجى لكل واقع مطلق ولكل تساؤل متعلق بذلك المطلق؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن التعليق الفينومنولوجى يستوجب مشاركتى (بوصفى دارسا لرمزية المقدس) فى الاعتقاد فى واقع الموضوع الدينى، ولكن بطريقة حيادية، أى أن أشارك المؤمن إيمانه، ولكن دون أن أطرح موضوع إيمانه طرحا مطلقا"(٩). ولكن ألا يرجع اهتمام ريكور القلق بموضوع الدراسة (المقدس) إلى كونه ينتظر منه التوجه إليه واستجوابه؟ يرى ريكور ـ فى

(*) نقصد "بالتناص" هنا: وضع النص لنفسه فى علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى مختلفة.



الحقيقة - أن "هناك ثقة كبيرة فى اللغة التى تختفى وراء هذا الانتظار. هناك إيمان بأن اللغة التى تحمل تلك الرموز ليست لغة إنسانية بقدر ما هى لغة موجهة إلى الإنسان. هناك إيمان بأن الإنسان خلق داخل اللغة. أى بين أنوار "اللوجوس" الذى يضىء كل إنسان يولد ويعيش داخل العالم". هذا الانتظار، وهذه الثقة. وذلك الإيمان، كلها تضفى على دراسة الرموز جاذبيتها الخاصة"[١٠]. ويرى ريكور - فى هذا الصدد - أن فينومنولوجيا الدين "تعتبر أن هناك "حقيقة" خاصة بالرموز. حقيقة لا تعنى أكثر من "التغطية المعرفية للقصدية الدالة - تبعا للموقف المحايد الخاص بالتعليق الفينومنولوجى عند هوسرل -. ولقد واجهنا [هكذا يقول ريكور] مسألة "التغطية المعرفية" هذه داخل الدلالات الرمزية للمقدس حين دراستنا "للرابط التماثلى" بين "الدال الأولى". أو الحرفى، و"المدلول الثانوى" الملحق به. وذلك فى كتابنا "رمزية الشر" حيث ماثلنا فيه بين "الوصمة" أو "اللطخة" (بالمعنى الفزيائى). والدنس بالمعنى الوجودى. بين "الانحراف" أو "الضلال"، و"الخطيئة". بين "أعباء التكليف"، و"المعصية" أو الإثم. وذلك على العكس تماما مما نصادفه فى ذلك الارتباط "الاعتباطى" بين "الدال" و"المدلول" الذى تتضمنه "رموز التقنية" العلاماتية. والذى تبحثه "الوضعية المنطقية بموجب مبدئها المعروف باسم "مبدأ التحقق"La vérification"[١١].

والواقع أنه يوجد داخل الترابط الذى يجمع المعانى فيما بينها ما أسماه ريكور "بامتلاء اللغة". "ويتجلى هذا الامتلاء فى أن "المعنى الثانى" يسكن أو يجثم - بشكل ما - داخل المعنى الأول. وقد أبرز "ميرسيا إلياد" - كما يقول ريكور - فى كتابه دراسة فى تاريخ الأديان العام. إن قوة "الرمزية الكونية" تكمن فى الرابط غير الاعتباطى الذى يجمع بين "السماء المرئية"، و"النظام الكونى" الذى تظهره: فهو يتكلم عن الحكيم، والعادل، و الضخم الجسيم، و المنظم، بفعل القوة التماثلية التى تربط المعنى بمعنى آخر. إن "الرمز" يوجد دائما مرتبطا (بمعان كثيرة) غير أن هذا الارتباط يكون بشكل مزدوج: فهو أولا مرتبط بمعنى آخر، ولكن ارتباطه ذاك يكون "متوسطا" بمعنى ثالث؛ "فالمقدس" يرتبط من جهة بدلالات أولية وحرفية ومحسوسة. وهذا هو ما يكسبه كثافة وغموضا. غير أن هذه الدلالة الحرفية الأولية - من جهة أخرى - يكون ارتباطها "متوسطا" من خلال المعنى الرمزى الذى يكمن فيها. وهذا المعنى الرمزى هو ما سبق أن أطلق عليه فى **رمزية الشر** اسم "القدرة الموحية أو الكاشفة للرمز التى تكسبه قوته بالرغم من كثافته وغموضه.

والواقع أن هذا "الارتباط المزدوج" هو الذى يضع "الرمز" فى مقابل "العلامة التقنية" التى لا تدل على شىء آخر أكثر مما تدل عليه "بالتواضع"، والتى يمكن - لهذا السبب بالذات - إفراغها من كل مضمون، وتحويلها إلى موضوع بسيط للحساب. أما الرمز - فى مقابل العلامة التقنية -؛ فإنه يبقى الوحيد الذى يعطى ما ينطق به، ويوحى بما يرمز إليه"[١٢]. ولكن ألا نخرق بقولنا هذا مبدأ "المحايدة" الفينومنولوجية؟! يجيب ريكور على ذلك بقوله: "هذا ما أعترف به. وأقر صراحة بأن ما يحرك فى العمق هذا الاهتمام باللغة المتلئة (بالدلالات المكثفة)، والمشحونة بالعلاقات (الرمزية)، هو هذا "القلب" أو "التحويل" الذى يمس حركة الفكر التى "تقصدنى"، وتحولنى إلى ذات "للاستفهام" و"الاستجواب". هذا "القلب" أو "التحويل" يتم داخل "التماثل"[١٣]. ولكن كيف يتم ذلك؟. كيف يعمل ما يشد المعانى بعضها إلى البعض الآخر على ربط الذات الباحثة بهذا الأمر؟.

يرى ريكور فى معرض إجابته أن "الحركة التى تجرنا فى اتجاه المعنى الثانى تشابهنى أو تماثلنى بما هو مقول (داخل لغة الرمز)، وتجعلنى مشاركا لما هو منطوق. إن المشابهة التى تحتوى قوة الرمز، والتى يستمد منها الرمز قدرته الإيحائية الكاشفة، ليست مطابقة للمشابهة الموضوعية التى يمكن أن أعتبرها مجرد واقعة خارجية (تتم خارج الذات) تحدث أمامى. ولكنها مشابهة وجودية تربط كينونتى الخاصة بالوجود العام بمقتضى حركة التماثل"[١٤].

والواقع أن اهتمام المحدثين القلق "بالرموز" يعبر عن رغبة جديدة فى أن تصبح "الذات الباحثة" محل استجواب، واستفهام (من طرف اللغة) بعيدا عن كل أنواع الصمت والنسيان التى

عملت الاستعمالات الحديثة للعلامات المجردة (الاستعمالات المنطقية الرمزية). والإنشاءات اللغوية الصورية على خلقها والإكثار منها. "إن هذا الانتظار القلق لكلام جديد، لإنجاز جديد للكلام هو الذى يطابق تماما المبدأ الفكرى المباطن لكل فينومنولوجيا خاصة "بدراسة الرموز". أى الفينومنولوجيا التى تركز أساسا على الموضوع، ثم تبرز امتلاء الرمز وكثافته (الدلالية). لكى تنتعش أخيرا بالقدرة الإيحائية الكاشفة للكلام الأصلى الأولى للكينونة المقدسة"[١٥].

والواقع أنه إذا كانت الفينومنولوجيا عند ريكور لا تبدأ من البحث فى عمل الوعى، بل من العلامات التى "تتوسط" علاقة الوعى بالأشياء كتلك العلامات التى تتحد فى ثقافة منطوقة، فإننا نجد مفكرا "كحسن حنفى" يستبعد الرموز من قصدية الوعى ويذهب إلى أن "فينومنولوجيا الدين"، و"التأويل" إنما يهتمان فقط "بوصف عملية انتقال الوحى من مرحلة "الكلمات" إلى مرحلة "العالم"، أو بمعنى آخر، وصف عملية انتقال "الوحى" من "الحروف" إلى "الواقع"، أو من "اللوجوس" (الكلمة) إلى "البراكسيس" (العمل)، أو من "العقل الإلهى" إلى "الحياة الإنسانية"، وتعد عملية الفهم - فى رأيه - بمثابة العملية الثانية من عمليات ثلاث هى: - "النقد التاريخى" الذى يضمن صحة الكتاب المقدس فى التاريخ، إذ يعد أى فهم مستحيلا بدون التأكد من صحة ما يفهم فى التاريخ، ومن ناحية أخرى، فإن الفهم غير الصحيح للنص إنما يعود إلى أخطاء معينة فى التدوين حتى ولو كان الفهم دقيقا. وبعد تحديد الصحة التاريخية للكتاب المقدس، ودرجته من الدقة والإحكام: [صحيح على الإطلاق - غير صحيح على الإطلاق - صحيح نسبيا - غير صحيح نسبيا]، فإن عملية الفهم تبدأ على أسس راسخة. وهنا يبدو "التأويل" بوصفه علما بالمعنى الدقيق، علما يتعامل أساسا مع اللغة، ومع الظروف التاريخية التى تم فيها تدوين الكتاب والتى استمد منها أصوله وبعد معرفة المعنى المضبوط للنص، تأتى الخطوة الثالثة وتتمثل فى عملية تحقيق هذا المعنى فى الحياة الإنسانية التى تعد بمثابة الهدف النهائى للكلمة الإلهية. ومن هنا نستطيع أن نقول بلغة "الظاهريات" إن "علم التأويل هو العلم الذى يحدد العلاقة بين "الشعور وموضوعه" وأعنى بالموضوع هنا "الكتاب المقدس"، وذلك وفقا لأنواع الشعور الثلاثة: -

أ- "الشعور التاريخى" الذى يحدد صحة النص ودرجته من اليقين الوثائقى.

ب - "الشعور التأملى" الذى يحدد معنى النص ويجعله عقليا.

جـ - "الشعور العملى" الذى يأخذ المعنى كأساس "نظرى" "للعمل"، ويقود الوحى إلى هدفه النهائى فى الحياة الإنسانية، وفى العالم، كبناء مثالى يجد الإنسان كماله فيه"[١٦].

٢ - التأويل وأنطولوجيا الفهم:

يطلق ريكور على العلاقة التأويلية بين "الفينومنولوجيا والوجود" اسم "أنطولوجيا الفهم" ontologie de la compréhension حسب أسلوب "هيدجر" فى التعبير، وهو يسميها كذلك لأن هذه التسمية تقضى فى الحقيقة - على المناقشات المتعلقة بالمنهج من خلال تناوله ما يسمى "بأنطولوجيا الوجود المتناهى"، وذلك من أجل العثور ثانية على "الفهم" لكن ليس باعتباره "نموذجا معرفيا"، وإنما بوصفه "نموذجا للكينونة"، ونود أن نشير فى هذا الصدد إلى أننا لا ندخل فى نطاق "أنطولوجيا الفهم" هذه - كما يقول ريكور - على نحو تدريجى، أو من خلال تعميق الاحتياجات المنهجية الخاصة بالتأويل، وإنما بواسطة قلب مفاجىء "لمشكلة الذات"، قلب يتم على أساسه نقلها من مستوى "المعرفة" إلى مستوى "الوجود"، وبموجب ذلك يثار السؤال الكبير: ما عساه أن يكون ذلك الموجود الذى يقوم بعملية "فهم الوجود"؟ وبناء على ذلك تصبح مشكلة "الهرمنوطيقا" منحصره فى كونها مجالا لتحليل هذا الموجود أو الكائن البشرى وفهمه[١٧]. وفى هذا السياق يجدر بنا - كما يقول ريكور - أن نشير إلى ما قام به "دلتاى" بشكل متقن "وذلك حين صنع انقلابا تاما فى الصلة بين "الفهم" و"الوجود"، "فالفهم التاريخى" عنده مثلا "ليس مناظرا "لنظرية فى الطبيعة"، والصلة بين "الحياة" و"تعبيراتها" تمثل عنده - فى الحقيقة - الجذر المشترك للصلة المزدوجة بين "الإنسان" و"الطبيعة"، و"الإنسان" و"التاريخ"، فإذا ما خلصنا إلى هذه النتيجة، فإنه يمكننا حينئذ القول بأن المشكلة لم تعد توطيد "المعرفة التاريخية" فى مواجهة "المعرفة

الفيزيقية"، وإنما الحفر تحت "المعرفة العلمية" بوجهها العام من أجل ربط "الوجود التاريخى" "بالوجود"، وهو ذلك الربط الذى يجب أن يكون أكثر أصالة من العلاقة بين "الذات" و"الموضوع" فى "نظرية المعرفة" [١٨]. ولكن إذا أردنا أن نضع مشكلة "الهرمنوطيقا" فى إطار هذه المصطلحات "الأنطولوجية"، فما هى - إذن - المساعدة التى يمكن أن تقدمها فينومنولوجيا هوسرل فى هذا الصدد؟

يجيب ريكور على ذلك بقوله: "إن هذا السؤال يدعونا - فى الواقع - إلى الصعود من "هيدجر" إلى "هوسرل"، وأن نعيد تأويل هذا الأخير فى ضوء الفلسفة الهايدجرية؛ فلقد حاول "هوسرل" فى كتابه **أزمة العلوم الأوربية** أن يقدم الأساس الفينومنولوجى لهذا اللون من ألوان "الأنطولوجيا". (أنطولوجيا الفهم)، فوجدناه من ناحية ينقد "الموضوعية المتشددة أو المتزمتة" objectivisme بدلالتها المعروفة فى العلوم الطبيعية، وهو نقد رأى أنه يدخل فى صلب مشكلة "الهرمنوطيقا" التى لا تكتفى فقط بمعارضة ادعاءات العلوم الطبيعية بواسطة "إبستمولوجيتها" الخاصة التى تزود العلوم الإنسانية بنموذجها الصحيح والوحيد؛ بل إنها تضع أيضا فى نطاق التساؤل؛ محاولة "دلتاى" الخاصة بتزويد العلوم الإنسانية بمنهج "موضوعى" أيضا مناظر لما هو موجود فى علوم الطبيعة، ومن ناحية أخرى فإن فينومنولوجيا هوسرل الأخيرة؛ تصل نقدها للموضوعية بالمشكلة الإيجابية التى تفتح الطريق نحو "أنطولوجيا الفهم"، وأعنى بها المشكلة الخاصة "بعالم الحياة"، وهذا معناه أفول الخبرة المتعلقة بالعلاقة "الذات - الموضوع"؛ تلك العلاقة التى زودت كل تنوعات "الكانطية الجديدة" بقضاياها المباشرة، ولكن - مع هذا - يمكننا القول بأن هوسرل فى مرحلته الأخيرة قد جند نفسه داخل هذا المشروع الآفل؛ فسعى إلى استبدال "أنطولوجيا الفهم" بإبستمولوجيا التأويل"، وينطبق هذا بشكل أو بآخر على "هوسرل" فى مرحلته الأولى المتمثلة فى كتابيه "بحوث منطقية"، و"تأملات ديكارتية"، ورغم هذا كله؛ فإن الفضل يرجع إليه فى أنه نظر إلى "الذات" بوصفها "قطب القصدية"، و"مانحة المعنى" [١٩]. فلقد حاول فى مرحلته الأولى أن يشيد مثالية جديدة تقترب فى بنيتها من "الكانطية الجديدة"؛ فقاد معركة "رد العالم" إلى الذات وإن كان هذا الرد يعنى - فى الواقع - ردا "لمشكلة الوجود" من أجل مشكلة "معنى الوجود"؛ و" معنى الوجود" ينتهى بدوره إلى الاقتصار على مجرد علاقة بسيطة بالنماذج الذاتية القاصدة، وهذا يعد فى المحصلة النهائية؛ ضد هوسول فى المرحلة ذاتها، أى ضد تأرجحه بين الأفلاطونية، ومثالية نظريته فى "المعنى" وفى "القصدية" التى يمكن بناء عليها تشييد نظرية فى "الفهم". وهكذا نجد أنفسنا مطالبين - كما يقول ريكور - بضرورة الالتزام بمفهوم الموضوعية " objectivité" بمعناها الفينومنولوجى الدقيق (عالم ما بين الذوات Inter – Subjectivité) تطلعا إلى الذات العارفة المتعالية. ولكن يسبق هذه "الموضوعية" ما يطلق عليه ريكور اسم "أفق العالم"؛ أما "نظرية المعرفة" عنده فتسبقها الحياة "الحياة المؤثرة والفعالة" [٢٠].

والواقع أن مشكلة "التاريخانية" Historicité - كما يرى ريكور - "ليست أكثر من منهج دال على الطريقة التى يكون بها "الموجود" معايشا "للموجودات". أما "الفهم" فليس أكثر من جواب "علوم الروح" على "الشرح الطبيعى" (الذى يميز العلوم الطبيعية)، ومن هذه الزاوية؛ يمكن أن ننظر إلى إرادة الحياة باعتبارها إرادة حرة متعالية وداخلة فى صميم بنية "الموجود المتناهى" (الإنسان)، فإذا استطاع "التاريخى" أن يقيس نفسه على "ذات الشىء" لحدث التطابق بينهما، ويرجع ذلك إلى أنه (أى التاريخى)، وموضوعه (الشىء أو الحدث) تاريخيان. والواقع أن "الشرح التاريخى" يعد سابقا على كل منهج ومحددا لكل علم، ولهذا فإنه و"تاريخانية الوجود" يمثلان التركيب الأنطولوجى لهذا "الوجود" [٢١]، وبناء على ذلك يمكننا أن نخلص إلى القول بأن "الفهم" و"أنطولوجيا الفهم" قد أصبحا بدورهما يمثلان ملمحا أساسيا من ملامح مشروع "الآنية" أو "الموجود هناك" Dasein وانفتاحه على الوجود بوجه عام. وأصبحت مشكلة "الحقيقة" هى نفسها مشكلة "المنهج" [٢٢].

فى إطار هذا العرض السابق لأنطولوجيا الفهم عند ريكور وعلاقتها بالتاريخ، والحقيقة، والمنهج فى السياق الفينومنولوجى يمكننا - فى الحقيقة - أن نطرح الأسئلة الآتية :-

- كيف يمكن تأسيس منطق لفهم النصوص وتأويلها؟
- كيف يمكن تأسيس "العلوم التاريخية" فى مواجهة "علوم الطبيعة".
- كيف نحكم بين "التأويلات المتصارعة"؟

يذهب ريكور - فى الواقع - إلى أن هذه المشكلات "لا تعد داخلة - بشكل أساسى - فى صلب الهرمنوطيقا، ومن هنا يمكن القول بأن "هيدجر" مثلا لم يرد أن يمعن النظر فى مشكلة "الفهم" فى حد ذاتها، وإنما أراد أن ننمى رؤيتنا وأن نوجه نظرنا توجيها جديدا نحو ما يتعلق بضرورة إخضاع "المعرفة التاريخية" " La connaissance historique" "للفهم الأنطولوجى"، وذلك بوصفها (أى المعرفة التاريخية) شكلا مستمدًا من شكل أصلى (أو بمعنى أصح متولدا عنه)، وإن كانت لا تعطينا - فى الوقت نفسه - أسلوبا، أو طريقة لإظهار بأى معنى يكون هذا "الفهم التاريخى" مستخلصا من هذا "الفهم الأصلى"، وهذا يؤدى بنا - فى الحقيقة - إلى القول بضرورة النظر فى العلامات التى يظهر من خلالها هذا "التولد"، ومعنى ذلك أننا سنتخذ من اللغة نقطة انطلاق لنا باعتبار أنها هى نفس نقطة "الفهم" بآلياتها المختلفة"[٢٣].

ويفضى بنا كل ما سبق إلى النقطة الثانية التى تتعلق بشرط الانتقال من "إبستمولوجيا الفهم" إلى "أنطولوجيا الموجود الذى يمارس عملية الفهم"، فلكى يتم ذلك، يجب أن يكون لدينا - كما يرى ريكور - القدرة أولا على الوصف المباشر - دون عناية كبيرة بالابستمولوجيا الدقيقة - للموجود ذى الامتياز الخاص Dasein، باعتباره كائنا هناك، ومن خلال أحواله التى يستعيد بواسطتها الفهم نفسه باعتباره هو، وإياها (أحوال الموجود هناك) نماذج للوجود.

ولكن أليس هذا أيضا هو الموجود داخل "اللغة" التى يوجهها "الفهم" باعتباره نموذجا للوجود؟ يجيب ريكور على ذلك بقوله: "هذا هو الاعتراض الذى يتضمن - فى الوقت نفسه - اقتراحا إيجابيا يتمثل فى الدعوة إلى استبدال البحث المباشر فى "الوجود" ببحث آخر غير مباشر يتم عبر "تأمل اللغة"، وبهذا نستطيع المحافظة باستمرار على الاتصال مع الأنظمة التى نبحثها من خلال ممارسة "التأويل" بشكل "منهجى"، ومن خلال مقاومتنا لإغراء فصل "الحقيقة" عن "الفهم". والواقع أن تحليل "اللغة" و"تأملها" فى مستواها "السيمانطيقى" أو الدلالى، إنما يدور حول القضية المركزية المتمثلة فى تعدد الدلالات والمعانى المحيطة بها، أو إن شئنا الدقة نقول: حول دراسة اللغة فى إطارها "الرمزى"، وفى هذا الصدد نود أن نشير إلى أن مشكلة "الانفتاح على الوجود" ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه السيمانطيقا الخاصة باللغة. وذلك على اعتبار أن "الذات" المؤولة للرموز والعلامات، تمثل تلك "الإنِّيَّة" التى تكتشف من خلال التأويلات التى تقوم بها: أحوال حياتها، ومن هذه الزاوية، يعد نطاق الهرمينوطيقا نطاقا للوجود نفسه، وهو وجود سيظل - كما يقول ريكور - "وجودا قابلا للتأويل فى كل لحظة، ولا يفهم إلا من خلال ذلك، وهذا هو الطريق الصعب الذى آلينا على أنفسنا السير فيه باستمرار مهما كانت الحواجز والعقبات"[٢٤].

٣ - التأويل وسيمانطيقا اللغة:

بداية وقبل كل شىء - يرى ريكور - أن اللغة تعبر باستمرار عن كل فهم "أونطيقى" أو "أونطولوجى" وذلك على العكس تماما من نظرة البنيوية إليها، "ولهذا السبب فليس عبثا أن ننظر إلى "السيمانطيقا" (علم الدلالة) باعتبارها إطارا مرجعيا لكل ميادين التأويل. ولقد عودنا "التأويل فى تفاصيله التطبيقية" L'Exégèse على أن "النص" يتضمن معانى متعددة، وأن هذه المعانى متداخلة، فالمعنى "الروحى" فى الأصل "مرحل"، أو "منقول" من المعنى "التاريخى" أو "الحرفى". (وذلك على نحو ما نجد عند القديس أو غسطين فى كتابه "**مدينة الله**"، وطبقا لمفهومه للعلامة المرحلة أو المنقولة Translata Signa)، ولقد علمنا "شلير ماخر" و"دلتاى" أن ننظر فى النصوص، والوثائق، والمخطوطات، باعتبارها "تعبيرات عن الحياة" التى تم "تثبيتها" بواسطة "الكتابة"، وأن على المفسر أن يقوم بحركة عكسية مضادة فى مسارها لحركة تحويل هذه التعبيرات الحياتية إلى موضوعات أو تثبيتها عن طريق الكتابة وذلك من خلال ارتباطاتها الفيزيقية أولا وعلاقاتها التاريخية ثانيا"[٢٥].

والواقع أن هذه "الموضعة"، وذلك "التثبيت" لأوجه الحياة المختلفة بواسطة الكتابة، يكونان شكلا آخر من أشكال المعنى المحول، أو المنقول، وذلك على نحو ما سنفصل فيه القول بعد حين. وبناء على ذلك ذهب ريكور إلى أننا يجب علينا أن نشرع - وفقا لنيتشه - فى تأويل القيم على أساس أنها تمثل "تعبيرات" مختلفة لقوة وضعف "إرادة القوة"، يضاف إلى ذلك أن الحياة نفسها - وفقا لنيتشه - تعد بمثابة موضوع كبير للتأويل، ومن ثم تصبح الفلسفة - من هذه الزاوية - بمثابة علم التأويل. ولقد قام "فرويد" - كما قال ريكور - فى إطار ما أسماه "بخطاب الحلم" "باختبار بسلسلة إجراءات بارزة المعالم حول طرق "إيضاح المعنى" الخفى الخاضع "للتحريف" أو "التشويه" (*)، فلقد تتبع "فرويد فروع هذا "التحريف وتشعباته فى "التعبيرات الثقافية" للفن، والأخلاق، والدين، ومن هذه الزاوية يمكننا القول بأن فرويد قد أنشأ تأويلا للثقافة مشابها جدا لتأويل نيتشه، والواقع أنه ليس من الحمق أبدا أن نحاول البدء من الصفر، أو بمعنى آخر: الإنطلاق مما يمكن تسميته: "بنقطة البداية السيمانطيقية" المتعلقة بكل تأويل ممكن، سواء أكانت هذه البداية عامة، أو خاصة، أساسية، أو شخصية"، فهى - أى السيمانطيقا - تظهر العنصر المشترك بينها - ذلك العنصر الذى يوجد على سبيل المثال، فى كل جزء من أجزاء "التأويل العلمى" للتحليل النفسى - وهو ذلك التأويل الذى يعد بمثابة فن مؤكد "لبناء المعنى" الذى يمكن حصره فى اصطلاحين رئيسيين هما: "ثنائية المعنى" Double - Sens، و"تعدد المعنى" Multiple- Sens، وهذه الثنائية، وتلك التعددية تظهران فى السيمانطيقا فى كل حالة ومثال رغم اختلاف طريقة المعالجة. وهذا معناه أنها - أى السيمانطيقا - تهتم بتحليل طبقات المعنى، والكشف عن نوعه "ثنائيا كان أو متعددا، ظاهرا أو باطنا" [٢٦]. ومن هنا تبدو السيمانطيقا - فى نظر ريكور - من حيث: هى نوع من تحليل اللغة، ضيقة ومحصورة فى نطاق محدود. وهذا النطاق السيمانطيقى سبق لريكور أن حدده جيدا فى كتابه "**رمزية الشر**" حين تحليله للغة "الاعتراف" L'aveu، وذلك فى القسم الأول من الكتاب حيث أطلق على هذه "المعانى المتعددة" للفظ الواحد اسم "الرمزية". ومن هنا أعطى ريكور لكلمة "الرمز" معنى ضيقا ومحددا، وذلك خلافا لفلاسفة آخرين من أمثال "إرنست كاسيرر" الذى أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يمكن إدراكه من حقائق ومعانى تتعلق بالعلامات التى تتصف بكونها دوالا عليها، وكذلك أطلق اسم "الرمزية" على كل ما يتعلق بالأساطير، والفنون، وأنظمة المعرفة. لكن ريكور يعطى - مع ذلك - لكلمة الرمز معنى أوسع وأرحب من كل المعانى التى أعطاها كل المؤلفين الذين اتخذوا من البلاغة اللاتينية، أو من تراث الأفلاطونية الجديدة، نقطة انطلاق لهم. ويرجع ذلك إلى أنهم قللوا من شأن الرمز إلى الدرجة التى جعلت منه مجرد معادل موضوعى للشيء المرموز إليه. فقد حدد ريكور معنى الرمز - من وجهة نظره - فيما يلى: "يتعلق الرمز أولا بكل بناء دال على الجانب المباشر، والحرفى، والأولى للمعنى مضافا إليه الجوانب غير المباشرة منه، أو بمعنى آخر يمكننا القول بأن الرمز يتعلق بكل بناء دال على معنى غير مباشر بواسطة معنى آخر قريب مباشر، ويتعلق الرمز ثانيا بكل معنى مجازى، أو استعارى يمكن إدراكه من المعنى الأول، وتشكل هذه الدائرة المتعلقة "بالمعنى المزدوج" ميدان الهرمنوطيقا الحق" [٢٧]، ويعد مفهوم "التأويل" بدوره ذا معنى واضح ومتميز - كما يقول ريكور -، ولهذا فإنه يقترح إعطاءه نفس المدى والاتساع اللذين أعطاهما لمعنى الرمز فيقول: "يعد التأويل

(*) يرى - ريكور - أن "**تأويل الأحلام**" كتاب أساسى يدرج "فرويد" فى مجال "الهرمينوطيقا الحديثة". لكن التأويل الفرويدى ينصب على نوع خاص من الخطاب هو "خطاب الحلم". غير أن "الحلم" ليس مفهوما مغلقا، ولكنه مفتوح: فهو لا يشكل ظاهرة هامشية للحياة النفسية، ولا خيالا من الخيالات الليلية، بل يفتح على إنتاجات النفسية الإنسانية باعتبارها مشابهة للحلم داخل ظواهر الجنون، والظواهر الثقافية، والواقع أن كتاب "**تأويل الأحلام**" "لفرويد" يؤسس سيمانطيقا خاصة "بالرغبة"، وهى سيمانطيقا تدور حول "خطاب الرغبة"، وهو خطاب رمزى مكثف. فالحلم ومشابهاته يندرج داخل مجال اللغة الرمزية التى ترتبط فيها المعانى بعضها ببعض بشكل مبهم.
انظر فى ذلك بالتفصيل:

- Ricoeur (P.); De **l'interprétation, Essai sur Freud**; p.p; 161 – 177.

بمثابة فك لشفرات المعنى المخبوء وراء المعنى الظاهر، أو بمعنى آخر، التأويل هو كشف لمستويات المعنى المتضمنة فى المعنى الحرفى"[٢٨].

وهكذا يصبح "الرمز" و"التأويل" بمثابة مفهومين متضايفين؛ فحيث توجد معانى متعددة للرمز، فثم "تأويل" لابد منه لجعل هذه المعانى واضحة وجلية[*]. من هذا التحديد المزدوج للميدان السيمانطيقى (ما يتعلق بالرموز، وما يتعلق بالتأويل)، يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج المؤكدة فى هذا المجال. "ففيما يتعلق برمزية التعبيرات فإنه يمكننا القول بأن مهمة التحليل اللغوى، تبدو مزدوجة هى الأخرى: فمن ناحية ينبغى القيام بتقديم حصر وإحصاء لكل الأشكال والصور الرمزية، وهو حصر يجب أن يكون شاملا ومكتملا بقدر الإمكان. والواقع أن هذه الطريقة الاستقرائية هى وحدها التى تعد مقبولة فى هذا البحث. ومن ناحية أخرى فهناك المسألة المتعلقة بدقة تحديد البنية المتصلة بنماذج وطرق التعبير الرمزى المتعددة. غير أننا نود أن نشير هنا بوضوح إلى أن ذلك يجب أن يتم دون عناية كبيرة بأى رد مبتسر إلى الوحدة "يقصد: المعنى الواحد univoque"[٢٩].

والواقع أن هذه الرموز ـ كما يقول ريكور ـ "تجد تعبيرها عن نفسها فى اللغة، فلا توجد رمزية قبل كلام الإنسان، ففى اللغة وحدها يتم التعبير عن الكون، والرغبة، والخيال، وهذا معناه أن الكلام ضرورى دائما لأجل التعبير عن العالم، وعن "ظهور المقدس فى التاريخ" Hiérophanie، وأيضا لأجل فك مغاليق الأحلام بواسطة نقلها إلى مستوى اللغة من خلال الرواية"[٣٠].

وتسمى عملية إحصاء هذه النماذج من التعبير الرمزى فى تمامها "بفن القياس" critériologie، وتنحصر مهمة "فن القياس" هذا فى تحديد التكوين السيمانطيقى فى علاقته بأشكاله مثل الاستعارة، والمجاز، والتشبيه"[٣١]. لكن ما وظيفة "التماثل" L'analogie المتعلقة بتحول المعنى؟ وهل هناك طرق أخرى من التماثل المتعلقة بعلاقة المعنى بآخر؟

وكيف تستطيع آليات "الحلم" التى اكتشفها "فرويد" أن تتكامل داخل المعنى الرمزى؟ أو بمعنى آخر، هل يمكن لتلك الآليات أن تتكامل فى أشكال بلاغية متراكبة كالاستعارة والكناية؟ وهل يمكن لآليات "التحريف" المتضمنة فيما أطلق عليه فرويد اسم "خطاب الحلم" أو "عمل الحلم" أن تغطى نفس الحقل السيمانطيقى بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها فى إطار "فينومنولوجيا الدين"؟

(*) نود أن نشير من جانبنا إلى أن هناك اختلافا جوهريا بين " الرمز" Symbole، و "الألليجورى" Allgorie (المعنى الرمزى أو الأمثولة) يمكن إيضاحه على النحو الآتى: ـ يعد "الرمز" أكثر اتساعا فى مجالاته التى يوظف فيها من "الألليجورى" أو "الأمثولة" فالأسطورة، وهى التعبير الجمعى الأول، صيغت من حشد من الرموز، والرمز مرتبط كل الارتباط "بالأداء الطقوسى". كذلك فإنه ـ أى الرمز ـ يتداخل فى كثير من أشكال التعبير وذلك عندما يتحرك مع فكر الإنسان من المحسوس المدرك إلى المعنوى المجرد، من الجزئى إلى الكلى. أما "الأمثولة" أو الألليجورى" فهى كما يتضح من اسمها، مختصة "بالقص"، أو بالأحرى بنمط محدد من القص، يقوم على أساس تمثيل المعنى المجرد فى شكل قصة خيالية مصنوعة، ومعنى هذا أن القصة الخيالية بكل جزئياتها تصبح بمثابة "المعادل الموضوعى" للمعنى المجرد. وبناء على ذلك يمكن القول بأن الأمثولة تحيل مباشرة إلى المدلول، وتتمثل قيمتها التوصيلية فى الوصول إلى هذا المدلول؛ أما الرمز فيظل محتفظا بقيمته فى حد ذاته، حتى مع الوصول إلى مغزاه، حيث يظل محتفظا بشىء من غموضه على الدوام. ولهذا فإن "الرمز" يعد كما يقول "تودوروف" بمثابة "الفعل اللازم" فى حين أن الأمثولة تعد بمثابة "الفعل المتعدى". بمعنى أن الدلالة فى الأمثولة لا تؤجل، ولابد من الوصول إليها مع نهاياتها، لأنها هى الهدف الأخير منها؛ أما الرمز فهو يقدم نفسه أولا، ثم يدرك مغزاه فى مرحلة تالية لإدراكه. وإذا كان الوصول إلى الدلالة هو الهدف الأول من الأمثولة، فإن المستمع إليها أو القارىء لها يركز عليها بوصفها كلا دون مراجعة الجزئيات. فى حين أن المتأمل للرمز فى أى شكل كان يروح ويغدو بفكره بين الرمز فى حد ذاته من ناحية، ومغزاه من ناحية أخرى.

ـ انظر فى ذلك بالتفصيل:ـ إبراهيم (نبيلة)، الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى، **مجلة ألف**، القاهرة، الجامعة الأمريكية، العدد الثانى عشر، سنة ١٩٩٢، من ص ١٣٧ إلى ص ١٣٨.

الحلم" أن تغطى نفس الحقل السيمانطيقى بوصفه عمليات "رمزية" يمكن البرهنة عليها فى إطار "فينومنولوجيا الدين"؟

يجيب ريكور على هذه الأسئلة بقوله: "الواقع أنه يمكننا القول بأن "فن القياس" أو "علم القياس" يعد غير منفصل عن دراسة عمليات التأويل. فحقل التعبيرات الرمزية، وميدان العمليات التأويلية يحددان هنا بواسطة أحدهما الآخر، وهذا هو السبب فى أن المشكلات المتعلقة بالرموز؛ تشكل موضوعا للتأمل فى إطار علم مناهج التأويل"[٣٢] ويرى ريكور أنه مما هو جدير حقا بالملاحظة أن "التأويل" نفسه يعد مختلفا جدا؛ بل حتى معارضا للمناهج ولفكرة المنهجية ذاتها وأنا ألح بهذه المقولة ـ هكذا يقول ريكور ـ إلى "فينومنولوجيا الدين" ، و"التحليل النفسى". وليس فى هذا ما يثير الدهشة ـ فى الواقع ـ ؛ فالتأويل يبدأ مع التحديد المتعدد، أو المركب للرموز (وأيضا مع كل ما يتجاوز هذا التحديد، وذلك على نحو ما يذهب التحليل النفسى). لكن كل تأويل ـ بواسطة التحديد ـ يخفض هذا الغنى المتمثل فى تعدد المعنى، ويترجم الرمز طبقا لمرجعيته الخاصة. والواقع أن هذه هى مهمة "فن القياس" الذى يبين أن "قالب التأويل" متناسب مع "البنية النظرية للنظام الهرمنيوطيقى"، وهكذا تفك فينومنولوجيا الدين الدين شفرات الموضوع الدينى من خلال الطقوس، والأساطير، وأفعال الإيمان. لكن هذه الفينومنولوجيا تؤسس نفسها ـ فى رأى ريكور ـ فى إطار إشكالية "المقدس" التى تحدد بنيتها النظرية. أما "التحليل النفسى" فعلى العكس من ذلك، لأنه يرى بعدا واحدا فقط من الرمز، هو ذلك البعد الذى ترى الرموز من خلاله بوصفها تعبيرات عن "الرغبات المكبوتة". وبالتالى فإن هذا البعد وحده هو الذى ينظر إلى هذه المعانى المتداخلة باعتبارها المؤلفة لعالم "اللاشعور"[٣٣].

والواقع أن نظرية "التحليل النفسى "تحصر قواعد فك الشفرات فيما يمكن تسميته "بسيمانطيقا الرغبة". فالتحليل النفسى يستطيع أن يجد ما ينشده فقط فيما يمكن تسميته "بالمعنى المحدد" للامتثالات المتعلقة بالأحلام، والعصاب، والفن، والأخلاق، والدين. والحق أن التحليل النفسى يعد غير قادر على الكشف عن أى نوع آخر من التعبيرات الرمزية المتنكرة فى ثوب الامتثالات والفعاليات المنتمية إلى أكثر الرغبات ابتذالا فى الإنسان، وتبين لنا هذه المقولة الأخيرة جيدا كيف أن مستوى العلامة السيمانطيقى يكشف عن مدى ثراء التأويل الفلسفى. ويرجع ذلك إلى أن "المستوىالسيمانطيقى" يبدأ من خلال فحص شامل للأشكال الرمزية، ومن خلال تحليل واسع للبنيات الرمزية ذاتها. إنه ـ أى المستوى السيمانطيقى ـ ينبثق من خلال تحدى الأساليب التأويلية، والأنظمة النقدية لها، وهى أساليب وأنظمة من طبيعتها أن تعود بمناهج التأويل على اختلاف ألوانها إلى نظريات متوافقة البنية، وعلى هذا الأساس يعد " المستوى السيمانطيقى" نفسه ـ كما يقول ريكور ـ لانجاز مهمته العليا التى ستكون ـ فى الواقع ـ حكما حقيقيا بين كل التأويلات التى تتسم بصفة الإطلاقية فى الحكم، وذلك بالكشف عن الطرق التى يتبعها كل تأويل فى التعبير عن شكل النظرية التى ينتمى إليها. " فالتأويل الفلسفى" ـ على سبيل المثال ـ يبرر شرعية كل منهج فى حدود النظرية الخاصة به، وعند هذه الحدود تكون الوظيفة النقدية للتأويل قد لامست بدورها حدود المستوى السيمانطيقى الخالص؛ ذلك المستوى الذى تظهر حسناته أمامنا بوضوح على النحو التالى: ـ

أولا يجعل المنحى السيمانطيقى التأويل فى اتصال دائم مع المناهج كما تمارس فى حقل التطبيق؛ ومن ثم لا يقوم بمخاطرة فصل مفهوم "الحقيقة" عن مفهوم "المنهج".

ثانيا يؤكد المنحى السيمانطيقى عملية توطيد "التأويل" داخل نطاق "الفينومنولوجيا"، كما تؤكد "الفينومنولوجيا" نفسها فى إطار "التأويل" بواسطة "نظرية المعنى"، وذلك على نحو ما تطورت فى كتاب هوسرل: **"بحوث منطقية"**، ومعلوم لدينا أن هوسرل لم يقبل إطلاقا فكرة إمكانية "تعدد المعنى"؛ إذ استبعدها تماما فى "المبحث الأول" من كتابه آنف الذكر. والحقيقة أن هذا هو السبب فى أن فينومنولوجيا "بحوث منطقية" ليست فينومنولوجيا "تأويلية"؛ فإذ أردنا أن ننطلق من هوسرل ـ كما يقول ريكور ـ؛ فإن ذلك سيكون ـ فى الواقع ـ فى إطار نظريته الخاصة

"بالتعبيرات الدالة" حيث يبدأ "الانحراف" عن "نظرية المعنى الواحد"، وتبدأ نظريته فى فينومنولوجيا "العالم المعاش" Lebensweltـ[٣٤].

ثالثا وأخيرا يمكن القول بأنه عن طريق نقل المناقشة إلى مستوى "اللغة"، فإن الشعور بالوقوف مع فلسفات الحياة، و "التجربة الحية" على أرض واحدة يصبح مؤكدا. وبالطبع فإن سيمانطيقا " التعبيرات المتعددة" تقف ضد نظريات " الميتالغوية" التى تأمل فى أن تعيد صنع " اللغة الوجودية" طبقا لنماذج مثالية. والتعارض هنا - فى الحقيقة - قاطع بالنظر إلى نظرية هوسرل المثالية فى "أحادية المعنى" univoque، وعلى الناحية الأخرى يدخل هذا المستوى السيمانطيقى المتعلق "بالمعانى المتعددة" Multivoque فى حوار خصب مع المذاهب التى ارتفع شأنها منذ كتاب "فتجنشتاين": **بحوث فلسفية**، ومنذ تحليل اللغة العادية فى الأقطار الأنجلوسكسونية. إنه - أى هذا المستوى السيمانطيقى - يعيد ربط التأويل العام بالأعمال السابقة المتعلقة بالتأويلات الحديثة "للكتاب المقدس" التى يعد "بولتمان" ومدرسته (مدرسة تاريخ الأشكال الأدبية) أباء روحيين لها. ويرى ريكور - فى هذا الخصوص - أن هذا "التأويل العام" يعد بمثابة مساهمة كبيرة تصب فى تلك النوعية من "فلسفة اللغة" التى نفتقر إليها اليوم. فبعد أن امتلكنا فى عصرنا الراهن علوم المنطق الرمزى، والتأويل، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسى؛ أصبحنا قادرين - ربما ولأول مرة - على تطويق المشكلة المتعلقة بضرورة تكامل "الخطاب الإنسانى". والواقع أن "التقدم" فى هذه الأنظمة المتباينة، وإن كان يبدو جليا؛ إلا أنه يعمل من زاوية أخرى على "تشويش" هذا الخطاب بسبب الطبيعة "الصراعية" التى تحكم علاقة هذه الأنظمة ببعضها البعض. والحق أن "وحدة الكلام" الإنسانى تعد - فيما يقرر ريكور - مشكلة المشكلات اليوم[٣٥].

٤ - التأويل والتأمل الفلسفى:

يتعامل التحليل السابق - كما رأينا - مع البنية السيمانطيقية للتعبيرات ذات المعانى المزدوجة، أو المتعددة. والواقع أن هذا يمثل - فيما يقول ريكور - "البوابة الضيقة" التى يجب أن يمر منها "التأويل الفلسفى" إذا لم يرد أن يقطع نفسه عن هذه الأنظمة التى تنتمى بمناهجها الخاصة إلى التأويل وتعود إليه مثل: التأويل العملى المباشر، التاريخ، التحليل النفسى. لكن بنية التعبيرات المتعلقة بالمعانى المتعددة لا تعد كافية لجعلنا ننظر إلى "التأويل" باعتباره "فلسفة". فالتحليل اللغوى الذى يتعامل مع هذه الدلالات ككل يعد منغلقا على نفسه، وهذا سيجعله حتما يتعامل مع اللغة باعتبارها شيئا مطلقا، مما يؤدى بالضرورة إلى إنكار اللغة لقصد العلامة الأساسى الذى يشير دوما إلى اللغة، كما تشير اللغة باستمرار إليه" [٣٦]. ومن هنا ذهب ريكور إلى أن اللغة باعتبارها وسيطا دالا؛ فإنه يجب إحالتها إلى الوجود بنفس الدرجة التى يحيل هذا الوجود إليها، وفى هذا يتفق ريكور مع هيدجر الذى ذهب إلى وصف اللغة بأنها منزل الوجود أو الكينونة.

والواقع أن السبيل الوحيد - كما يقول ريكور متفقا فى ذلك أيضا مع هيدجر - لتجاوز مستوى التحليل اللغوى الخالص؛ إنما يتمثل فيما يمكن وصفه "بالرغبة فى الوجود" Le désir d'ontologie أو بمعنى أدق فى "أنطولوجيا الرغبة، وهى أنطولوجيا كفيلة بأن تجعل كل تحليلاتنا غير قابعة فى نطاق اللغة، وفى نطاق تأمل حقيقتها"[٣٧]، ومن هنا يتساءل ريكور: كيف يمكن "للسيمانطيقا" أن تتكامل مع "الأنطولوجيا" دون أن تصبح معرضة للانتقادات التى وجهناها آنفا للتحليل اللغوى الخالص للآنية؟ ويجيب ريكور على ذلك بقوله: "بأنه عن طريق "التأمل" الذى يعد بمثابة الخطوة "المتوسطة" والضرورية فى الاتجاه نحو "الوجود" يمكن أن يحدث هذا التكامل بين "السيمانطيقا"، و"الأنطولوجيا". ويرجع ذلك إلى أن "التأمل" وحده هو الكفيل بالربط بين عملية "الفهم الخالص للعلامات". والفهم الذى يعتمد على تدخل فهم الذات وتوجيهها للعلامات اللغوية بحسب رؤيتها التأويلية وهذا الفهم الأخير هو الذى يتيح "للأنا" فرصة تأمل نفسها عبر "وسيط" محدد هو "العلامة" أو "الرمز"؛ ومن خلال عملية "التأمل" هذه تسهل عملية انفتاح "الكوجيتو" على "الوجود"، واكتشافه، ووصفه، وربما الحكم عليه. وأعتقد - هكذا يقول

ريكور - أنه فى إطار الاقتراح الخاص بربط "اللغة الرمزية" بالأنا المؤولة"، يمكن الوصول إلى أعمق ما فى التأويل من غنى وثراء"[٣٨].

والواقع أن "التأويل" يستمد شرعيته، ومبرر وجوده - كما يذهب ريكور - من واقع "الفكر التأملى" Réflexion، ومن "منطق ثنائية المعنى". وهذا المنطق لا يعد - فى الحقيقة - منطقا صوريا، وإنما هو "منطق متعال" يؤسس نفسه فى نطاق الشروط الملائمة "لرغبتنا فى أن نكون". وليس فى نطاق الشروط التى تؤسس "موضوعية" العلوم الطبيعية. وفى إطار هذا المعنى الخاص بمنطق "ثنائية المعنى"، يمكن وصف "التأويل" بأنه "تأويل متعال". ومن هنا ذهب ريكور إلى أن "التأمل" وحده هو القادر على "تبرير السيمانطيقا" الخاصة "بثنائية المعنى"[٣٩]. أما فيما يتعلق بهدف "التأويل" عنده فيتمثل فى غزو المسافة بين العصر الذى ينتمى إليه "النص"، وبين "المؤول" نفسه، ويتم ذلك فى رأيه بأن يجعل "المؤول" نفسه معاصرا للنص بقدر الإمكان حتى يمكنه أن يحدد معناه، وأن يجعل ما هو غريب فيه مألوفا لديه وللقارىء. وبذلك يتم نمو "فهم" "المؤول" الخاص لذاته من خلال فهمه للنص، وللعصر الذى كتب فيه.

وهكذا يمكننا القول بأن كل "تأويل" يعد بشكل جلى أو ضمنى "فهما ذاتيا" يتم عن طريق وسائل "فهم الآخرين". والحق أننا - كما يقول ريكور - لا نعرف أى شىء مقدما، أو بصورة مسبقة، وإنما بصورة بعدية لاحقة، وذلك على الرغم من أن "رغبتنا فى فهم أنفسنا" هى التى تقودنا وتدفعنا إلى تلك المعرفة. ولكن لماذا لا تكون "الذات" التى تقوم "بالتأويل" وتوجه مساره قادرة على أن تسترد نفسها فقط إلا بوصفها محصلة ونتيجة لعملية التأويل؟

الواقع أن ريكور يجيب على ذلك بقوله: "هناك تعليلان لذلك فى الحقيقة: الأول يتعلق "بالكوجيتو" الديكارتى المشهور الذى يدرك نفسه مباشرة فى خبرة الشك، وهذا الإدراك المباشر يعد بمثابة حقيقة تضع نفسها بدون برهان أو استنتاج، وتقدم نفسها بوصفها وجودا وفكرا: كينونة وفعلا، وذلك فى لمحة واحدة "فأنا أكون" من خلال "فعل التفكير"، أو بمعنى أصح: إننى أوجد بقدر ما أفكر، وما الفكر إلا إيضاح وجلاء للوجود. لكن هذه الحقيقة يمكن أن تصبح عقيمة وغير مجدية، وأشبه ما تكون بالخطوة الأولى التى لا تتبعها خطوات أخرى، وذلك ما لم يسترد "الأنا أفكر" فى مرآة موضوعاته أعماله وأفعاله. فالواقع أن "التأمل" يصبح حدسا أعمى إذا لم يتم "توسطه" من خلال ما أسماه "دلتاى" "بالتعبيرات" التى "تموضع" الحياة نفسها فيها، أو إن شئنا القول بلغة "جان نابير": "التأمل" ليس شيئا آخر غير حيازة وجودنا بواسطة وسائل النقد التى يجب تطبيقها على أعمالنا وأفعالنا الخارجية التى تعد بمثابة إشارات وعلامات دالة على ماهية وجودنا وحقيقته. وهكذا على هذا النحو يصبح "التأمل" "نقدا"، لكن ليس بالمعنى "الكانطى" الذى يهدف إلى إقامة شرعية "العلم"، وتأسيس "الواجب" وتسويغ كليهما، وإنما بالمعنى الذى يستطيع به "الكوجيتو" أن يسترد نفسه ويكتشفها من خلال الانعطاف نحو فك شفرات الحياة، ورموزها المختلفة، وهكذا أخيرا يصبح "التأمل" هو جهدنا المبذول من أجل "أن نوجد"، ورغبتنا الحثيثة فى أن نكون، وذلك عن طريق الوسائل الكاشفة عن الأعمال التى تشهد وتدل على هذا المجهود، وتلك الرغبة"[٤٠]. أما التعليل الثانى الذى يمكن إضافته إلى التعليل الأول فيتمثل فى أنه ليس "الكوجيتو" وحده هو القادر على استرداد ذاته من خلال "تعبيرات الحياة" التى يموضع نفسه فيها، ولكن أيضا "التأويل الشعورى المحكم" لأنه تأويل يتعارض بشكل أساسى مع "سوء الفهم" المتعلق "بالشعور الزائف" الذى يتناوله التحليل النفسى، ولقد علمنا "شلير ماخر" أن "التأويل" يوجد حيث يكون هناك سوء فهم أول. ومن هنا نستطيع القول بأن "التأمل" يجب أن يكون "مزدوجا"، ويرجع ذلك إلى أن الوجود يتضح فقط من خلال "شفرات الحياة" المختلفة، ويرجع أيضا إلى أن الشعور فى بدايته يكون "شعورا زائفا" وذلك على نحو ما هو موجود فى التحليل النفسى، ومن ثم يصبح من الضرورى دائما العمل على تأصيله، والنهوض به بواسطة وسائل النقد التصحيحية التى تنتقل به من مرحلة "سوء الفهم" إلى مرحلة "الفهم"[٤١].

في ختام هذه الفقرة التى أردنا من ورائها التعرف على اتجاه ريكور فى التأويل وذلك ضمن إطار "التأمل الفلسفى"، نود أن نعرض للكيفية التى حاول ريكور بموجبها أن يضم داخل هذا الإطار "إشكالية الوجود" إلى إشكاليتي: "التأويل" و"التأمل". يقول ريكور "الواقع أن "أنطولوجيا الفهم" التى أسسها "هيدجر" وأقامها مباشرة بواسطة "قلب مفاجىء" للمشكلة تم بموجبه الاستعاضة عن "نموذج المعرفة" بنموذج الوجود"، ذلك الوجود الذى أصبح كما يراه هيدجر بمثابة "أفق" نرنو إليه، وهدف نسعى نحوه، أكثر من كونه مجرد حقيقة معطاة. ومعنى ذلك أن هذه الأنطولوجيا الهايدجرية تقع خارج قبضة أيدينا، إنها توجد فقط - كما يقول ريكور - داخل حركة "التأويل" التى نعى من خلالها "الوجود المؤول". ومن هنا يمكن القول بأن "أنطولوجيا الفهم" متضمنة بشكل أو بآخر فى منهج التأويل. وهكذا - على هذا النحو - يشكل "الوجود"، و"منهج تأويله" دائرة هرمنوطيقية علمنا هيدجر نفسه طريقة رسم حدودها"[٤٢].

والواقع أن "الأنطولوجيا" المقترحة هنا لا تنفصل بأى حال عن "التأويل" فهما يقعان معا فى دائرة واحدة (أقصد "التأويل" و"الوجود المؤول")، مما يجعلنا نذهب إلى القول بأنه لا توجد أنطولوجيا منتصرة هكذا على طول الخط، إنها ليست حتى علما لأنها غير قادرة على تجنب مخاطرة التأويل حيث أنها لا تستطيع أن تهرب كلية من الصراع الداخلى بين التأويلات المختلفة، ومع ذلك، فإنه على الرغم من عدم ثباتها واستقرارها، فإن هذه الأنطولوجيا القاتلة مؤهلة لإثبات أن التأويلات المتصارعة ليست مجرد "ألعاب لغوية"، وذلك على النحو الذى ستكون عليه الحالة لو استمرت دعاوى هذه التأويلات الأكثر إطلاقا: يعارض بعضها بعضا فى مستوى واحد من اللغة، أما بالنسبة "لفلسفة اللغة"، فإن كل التأويلات تعد - كما يرى ريكور - صحيحة وشرعية وذلك فى حدود النظرية التى تؤسس قواعد القراءة المعطاة. لكن هذه التأويلات المتساوية الصحة تظل مجرد "ألعاب لغوية" حتى يتم الإيضاح والتصريح بأن كل "تأويل" إنما يندمج فى وظيفة وجودية خاصة.

وهكذا يمتلك "التحليل النفسى" - على سبيل المثال - أساسه فى "حفريات الموضوع" الذى يتناوله، وتمتلك "فينومنولوجيا الروح" (العقل) أساسها فى "الغائية"، كما تمتلك "فينومنولوجيا الدين "أساسها فى "الأخرويات". فإذا كان الأمر كذلك، فهل يمكن ضم هذه المسائل الوجودية فى نسق واحد كما حاول هيدجر أن يفعل فى "القسم الثانى" من كتابه: "**الوجود والزمان**"؟

الواقع أن ريكور رأى أن الإجابة على هذا السؤال تعد من الصعوبة بمكان. لكنه انتهى على أية حال إلى أننا نجد فى جدل المبدأ والغاية، البداية والنهاية، الدنيا والآخرة، تراكيب أنطولوجية واضحة ويمكن تبيانها بشكل جلى من خلال جدل التأويلات نفسه. وبهذا يصبح "التأويل" - من وجهة نظره - أمرا لا يعلى عليه لأنه يستطيع أن يبين لنا أن هذه "النماذج" المختلفة للوجود إنما تنتمى إلى إشكالية "الرمز" أو "العلامة"، وأنه من خلال هذه الرموز الغنية، يمكن تأكيد وحدة هذه التأويلات المتعددة، ويرجع ذلك إلى أن هذه الرموز تحمل وحدها كل الموجهات: "التراجعية" régressive منها، و"التقدمية" progressive ، والتى تفصلها التأويلات المختلفة عن بعضها البعض. والواقع أن الرموز الحقيقية - فيما يقول ريكور - تسع كل التأويلات التى تتجه مباشرة نحو "توليد" معانى جديدة، وتتجه أيضا - وبشكل مباشر - نحو بعث "الفانتازيات" المهجورة.

لقد كان إصرارنا - فى الحقيقة - واضحا منذ البداية على أن "الوجود" مرتبط ارتباطا وثيقا "بالفلسفة التأويلية"، وأنه - من هذه الناحية - سيظل وجودا مؤولا، أو بمعنى أصح قابلا للتأويل فى كل لحظة وآن. ومن هذا المنطلق، فإنه يمكننا القول بأن مهمة "فلسفة التأويل" ستظل منحصرة فى اكتشاف النماذج الكثيرة المعتمدة على الذات (أى المعتمدة على الرغبة الموحية بالحفر وراء الموضوع ، أو المعتمدة على الروح الموحية بالغائية ، أو المعتمدة أخيرا على المقدس الموحى بالآخرة)، والحق أنه من خلال تطوير هذه الأركيولوجيا، وتلك الغائية - بالإضافة إلى ما يتعلق بشئون الآخرة - يمكن للتأمل فى إطار ذلك كله أن يتجاوز نفسه باستمرار[٤٣].

وهكذا على هذا النحو تعد "الأنطولوجيا" فى نظر ريكور - بمثابة "أرض الميعاد" بالنسبة للفلسفة التى تتخذ من تأمل اللغة نقطة انطلاق لها. ولكن مثلما حدث للنبى "موسى" من قبل، فإن موضوع الكلام والتأمل يمكنه أن يوحى بهذه الأرض قبل الموت، وقبل الامتلاك الحقيقى لها.

٥ - التأويل والسرد الزمنى:

يعد السرد Le récit من وجهة نظر ريكور بمثابة فعل من أفعال الوعى الإرادى، شأنه فى ذلك شأن "القول المنطوق" La parole، أو "النص المكتوب". والسرد فى فلسفة ريكور على نوعين: الأول يتعلق بفن القص وذلك على نحو ما هو موجود فى الأعمال الأدبية، والآخر يتعلق بطريقة رواية الأحداث التاريخية. وكلا النوعين: الأدبى، والتاريخى يشتركان فى صفة واحدة دالة هى صفة "الزمانية" Temporalité أو التزمن، فالزمان Le Temps عند ريكور داخل فى نسيج كل من الأدب، والتاريخ دخولا طبيعيا وجوهريا، دخولا لا نستطيع معه بأى حال أن نفصله عن أى منهما.

والواقع أن إدراك ريكور لأهمية الزمن فى تكوين المعنى الرمزى الذى تحتوى عليه الفنون الأدبية المختلفة، والذى يتم الكشف عنه بواسطة فعل التأويل، قد أدى به إلى تخصيص الأجزاء الثلاثة من كتابه: "**الزمان والسرد**"(٤٤)، ومن قبلها كتابه: "**الاستعارة الحية**"(٤٥). لمناقشة علاقة الزمن الروائى الخاص بالحكايات والأساطير والأعمال الأدبية بأنواعها العديدة بالزمان بنوعيه: الكوزمولوجى العام، والنفسى الخاص (المعاش) للكاتب أو الراوى(٤٦)، بالإضافة إلى ما تفرع عن تلك العلاقة من مشكلات تتعلق بالخيال، والفن، وقضايا المجاز بأجناسه المنسربة فى طرز البلاغة، وألوان الأدب المختلفة مثل: الأسطورة، والملحمة، والرواية، والمسرحية(٤٧)، وهى ألوان تعبر فى رأى ريكور عن مدى عمق الخبرة الإنسانية وتنوعها. ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرى أن هناك ضـرورة ملحـة لدراسـة العلاقة المتبادلة بين السرد، والزمان المعاش(٤٨). لكننا نود - بادىء ذى بدء - أن نشير إلى أنه إذا كان ريكور قد تناول فى كتبه آنفة الذكر موضوع "الشاعرية" La Poétique، فإن الشاعرية فى هذه الكتب ليست هى نفس "الشاعرية" التى انتهت إليها الإرادة فى الجزء الأول من كتابه متعدد الأجزاء: "**فلسفة الإرادة**"، فالشاعرية فى هذا الكتاب الأخير شاعرية نصل إليها فى النهاية وذلك بعد ارتفاع الإرادة من العينى concréte واتجاهها صوب التعالى الذى يمكننا - كما سنبين فى حينه - من تلقى إيحاءات الوجود وإلهاماته المختلفة. أما الشاعرية فى "**الزمان والسرد**" فنصل إليها ابتداء، ولا تتعلق بالإرادة سواء فى وجودها العينى، أو الشاعرى، وإنما تتعلق بعالم البلاغة والمجاز، وهو عالم تنحصر مهمته - فى نظر ريكور - فى تدمير إحساسنا بالواقع(٤٩)، وذلك بعون من الخيال الذى يمكننا من خلق عوالم عديدة ممكنة ولا متناهية. ولعل هذا هو السبب الحقيقى فى أن ريكور لم يتمكن من إنجاز مشروعه الخاص "بشاعرية الإرادة" على نفس النحو الذى وعد به فى كتابه: "**فلسفة الإرادة**"، وكل ما استطاع أن يفعله ويقدمه فى هذا الصدد هو مشروع آخر يتعلق "بشاعرية البلاغة والمجاز" بالإضافة إلى شاعرية الأشكال والصور الأدبية المختلفة.

والواقع أنه يمكننا القول بأنه لن يكون باستطاعتنا الحديث عن الكيفية التى يتصل بها السرد بالزمان إلا إذا وضعناه (أى السرد) فى إطار الخبرة الزمنية المعاشة، فهذه الخبرة وحدها هى الكفيلة بالكشف عن مدى غزارته وسعته، وذلك فيما يتعلق بنوعيه اللذين أسلفنا الحديث عنهما وأعنى بهما: فن القص الخاص بالرواية الأدبية أو القصة الخيالية، وفن رواية الأحداث التاريخية(٥٠). وبناء على ذلك اختار ريكور مفهوم الزمن عند القديس أوغسطين ليكون مدخلا للحديث عن السرد بنوعيه الآنفين وذلك على أساس أن أوغسطين قد عبر فى القسم الرابع من كتابه "الاعترافات" عن هذا المفهوم الحى للزمن، حيث افتتح تحليلاته لهذا المفهوم بسؤاله المشهور: ما حقيقة الزمن؟ qu'est-ce en effet que le Temps? وهو سؤال صاغه أوغسطين فى إطار تحليلاته الخاصة بعلاقة "السرمدية" L'éternité "بالزمن"(٥١) Le Temps. وهى علاقة تشير فى جوهرها - كما يقول ريكور - إلى الطابع الأنطولوجى للزمن الإنسانى(٥٢)، أى الزمن